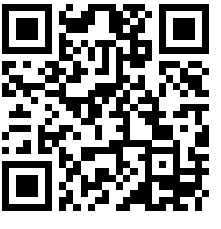
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

DR. E. BEYFUSS
UND DIPL.-ING. A. KOSSOWSKY

DAS KULTUR-FILMBUCH

Digitized by Google

Twin Cities Campus

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS KULTURFILMBUCH

Digitized by Google

Digitized by Google

DAS
KULTURFILMBUCH

UNTER MITWIRKUNG NAMHAFTER
FACHLEUTE HERAUSGEGEBEN VON

DR. E. BEYFUSS UND DIPL.-ING. A. KOSSOWSKY

BERLIN 1924
CARL P. CHRYSELIUS'SCHER VERLAG
(CHRYSELIUS & SCHULZ)

Digitized by Google

COPYRIGHT 1924 BY CARL P. CHRYSELIUS'SCHER VERLAG
(CHRYSELIUS & SCHULZ), BERLIN
KLISCHEES UND DRUCK VON F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

Digitized by Google

791.4
B468

Wenn wir unsere eigenen wirtschaftlichen Schwierigkeiten überwinden und trotz aller Fesseln im friedlichen Wettbewerb der Völker unseren Mann stellen wollen, so müssen wir alle guten Kräfte lebendig machen, die im deutschen Volke wohnen. Wir wissen zwar, daß sich immer wieder Hindernisse auf unsern Weg getürmt haben, die es äußerst schwer machten, das Ziel, die Gesundung unserer staatlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse zu erreichen. Hindernisse dieser Art wird es zweifellos auch in der Zukunft geben. Trotzdem: wir dürfen unsere Hände nicht in den Schoß legen. Alles, was wir tun können, um aus den Niederungen herauszukommen, müssen wir auch tun! Entmutigung oder gar Verzweiflung bringt uns nicht vorwärts.

Die Entwicklung des deutschen Films zeigt vielleicht am besten, daß Hoffnungen auf bessere Tage dann nicht unberechtigt sind, wenn in richtiger Weise gearbeitet wird. Die Filmindustrie hat in der Kriegs- und Nachkriegszeit ganz außerordentliche Schwierigkeiten bekämpfen müssen; die geistige und wirtschaftliche Abschnürung Deutschlands hat gerade für diese junge Industrie sicherlich sehr nachteilige Folgen gehabt. Und doch: die Filmindustrie hat bewiesen, wie man auch aus solcher Not eine Tugend machen kann. Die innigste Verbindung zwischen geistigen und wirtschaftlichen Elementen kann erst Kultur schaffen. Nur durch diese Verbindung konnte meines Erachtens auch der Kulturfilm entstehen. Die bis jetzt erzielten Leistungen werden der beste Ansporn zu weiterem Erfolg sein. Schon allein im Hinblick auf die große Bedeutung des Films für das Bildungswesen des deutschen Volkes wünsche ich allen Bestrebungen, die in dieser Richtung gehen, glückliches Gelingen. An Förderung von staatlicher Seite, soweit sie nötig und möglich ist, wird es gewiß nicht fehlen.

Schließlich will ich hoffen und wünschen, daß der deutsche Kulturfilm als Bild deutscher geistiger Arbeit und deutscher Tatkraft auch draußen für unser Volk werben und im ehrlichen Wettbewerb in der Welt die Stelle einnehmen wird, die ihm nach seiner besonderen Art und seiner besonderen Leistung gebührt.

gez. **Marx**, Reichskanzler

750738

SEP 9 '37

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung

Das Kulturfilmbuch?
Ein Buch über den Kulturfilm?

Ist nicht schon genug über den sogenannten Kulturfilm geschrieben worden und ist eine Debatte über sein Werden und Sein nicht letzten Endes doch zur Unfruchtbarkeit verurteilt?

So werden gewiß (vielleicht nur innerlich) viele unserer Leser fragen. Aber schon beim flüchtigen Durchblättern dieses Buches werden sie erkennen, welche große Bedeutung gerade der Kulturfilm im Leben des deutschen Volkes, allmählich und sich nur schritthaft seinen Weg erkämpfend, gewonnen hat, und sie werden sehen, wie sehr diese Filmart nicht nur die Geister der Fachwelt, sondern überhaupt aller Denkenden und zur geistigen Führung Berufenen beschäftigt.

Gerade in einer Zeit, in der noch immer die deutsche Filmindustrie mit Existenz- und Fabrikationssorgen im Gefolge der ganzen Wirtschaftslage unseres Vaterlandes zu kämpfen hat, haben wir uns zur Herausgabe eines solchen Werks entschlossen. Es liegt das aber daran, daß wir nicht nur den Mut zur Weiterarbeit am Begonnenen beleben möchten, sondern auch durch die Stellungnahme maßgebender Persönlichkeiten zu dem gesamten Fragenkomplex, der sich mit dem Kulturfilm verbindet, Anregungen bieten und das Interesse am Stoff in weitesten Kreisen vertiefen wollen. Denn nicht nur die eng ans Werk Gebundenen sind bekanntlich immer die Schaffenden ...

Es lag uns daran, die vielen Probleme, die mit dem Kulturfilm zusammenhängen — wissenschaftliche und künstlerische, technische und organisatorische — schlaglichtartig zu beleuchten.

Gewiß wäre es möglich gewesen, dies in einem einheitlichen Buche eines einzigen oder zweier Verfasser zu tun, aber niemals wäre es bei der großen Materie so möglich gewesen, wie in einem Sammelwerk. Daher wandten wir uns an alle unsere Mitarbeiter mit der Bitte, ihre Erfahrungen, jeder auf seinem Gebiet, niederzulegen, alle aber unter dem einen Gesichtspunkt: den Kulturfilm fördern zu helfen, ihn zu dem zu machen, was er sein soll: zum Träger und Mittler einer edlen, hohen Kultur.

Die Frage, was ein Kulturfilm ist, soll hier unbeantwortet bleiben, da sich eine scharfumrissene Definition in wenigen Zeilen doch nicht geben läßt; jedenfalls fassen wir in diesem Buch den Begriff „Kultur-

Digitized by Google

film“ weiter, bedeutend weiter als alle diejenigen, die unter ihm einen Lehrfilm verstehen. Jeder kulturelle, publikumbildende, volksveredelnde, ein Ethos tragende Film ist für uns (und jeden Gebildeten) ein Kulturfilm, und so mögen unsere Leser sich selbst eine Liste der Kulturfilme der Welt aufstellen ...

Den besten Schlüssel hierzu finden sie bei aufmerksamer Lektüre dieses Buches, das viele Meinungen birgt; denn die besten Köpfe auf dem Gebiet des Kulturfilms haben wir versucht, in unserem Buche zu vereinen, und jeder Beitrag ist Quintessenz jahrelangen Schaffens und heißen Bemühens...

So mag unser Buch hinausgehen in die Welt und Achtung erringen der ungeheuren Arbeit, die im Kulturfilm geleistet wurde, Achtung dem Kulturfilm selbst.

Berlin, im Juni 1924

Die Herausgeber:

Dr. E. Beyfuß Dipl.-Ing. A. Kossowsky.

Digitized by Google

Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung

Von

Dr. Oskar Kalbus

Der Kinematograph hat, wie jede andere Erfindung, seine Vorgeschichte, die man bis zu dem Mathematiker Ptolemäus, ja sogar bis zu dem römischen naturphilosophischen Dichter Lucretius zurückverfolgt hat. Die eigentlich physikalisch-optischen Bedingungen der Kinematographie lagen aber seltsamerweise zuerst Kinderspielzeugen wie der Laterna magica (1640), dem Thaumatrop (1825), dem Lebensrad (1829), der Wundertrommel (1833) und dem Taschenkinematographen (1866) zugrunde. Es ahnte wohl damals noch niemand, daß diese Spielsachen den Auftakt zur Entwicklung einer neuen Industrie bilden könnten und würden.

Waren diese Dinge des Zeitvertreibs Vorboten einer kommenden großen Erfindung, so fehlte nur noch das photographische Prinzip, um dem eigentlichen Ziele näher zu kommen. Dieses Prinzip ist zu suchen in den „Serienaufnahmen" von Muybridge (seit 1877), in der photographischen Flinte eines Marey (um 1880), in dem Tachyskop eines Ottomar Anschütz (1889) und dem Choreudoskop von Beale Londe (1884). Nach der Einführung des Celluloidfilms zur Aufnahme und Wiedergabe durch Friese-Green (1889), der Einführung der Perforation und der Normalisierung der Filmbandgröße durch Edison konnte 1895/96 der Kinematograph aus der Taufe gehoben werden. Im März 1895 führten Lumière und Sohn ihren „Bioscope" der Société de Physique in Paris vor, der dann 1896 im Londoner Empire zu öffentlichen Vorführungen diente. Inzwischen hatte Oskar Meßter einen Apparat mit Malteserkreuz konstruiert, mit dem er 1896 im Berliner Apollo-Theater Vorführungen veranstaltete, während im Wintergarten zu Berlin der Biograph arbeitete.

Digitized by Google

Ungebildete Schauspieler und Variétébühnendirektoren griffen mit beiden Händen nach diesen Sensationsnummern und reihten sie profitlüstern in ihr reichhaltiges Programm für die neugierigen und sensationshungrigen Gäste der Jahrmärkte, Rummelplätze und Messen ein. So wie die Volksbücher des Mittelalters durch die wandernden Bouquiers in der einsamsten Hütte Einzug hielten, so erlangte der Kinematograph bald seine große Volkstümlichkeit durch den Berufsstand der reisenden Schausteller, deren Wert für die Kulturentwicklung des Volkes von der streng bürokratischen Polizeibehörde damals gänzlich verkannt wurde.

Wenn auch die „Kinobudenbesitzer" wegen des guten Kassenerfolges die Filme mit den grausigsten Sensationstiteln und dem inhaltlich widerwärtigsten Kitsch am liebsten vorführten, so erkannte schon um 1907 die „Internationale Kinematographen- und Lichteffektengesellschaft", daß gute, mustergültige Filme auf den Markt gebracht werden müßten, um der jungen Kinematographie Ehre zu machen und ihr zu schnellem Erfolg zu verhelfen. Auch die Lehrerschaft protestierte zum Schutze der Schuljugend gegen die Vorführung minderwertiger Filme und verlangte Material wissenschaftlichen und belehrenden Inhalts, das dann auch bald, besonders aus Frankreich, hereinströmte.

Der Lehrfilm hielt also damals in Deutschland in französischem Gewande seinen Einzug und fand auf Jahre hinaus keinen ebenbürtigen Konkurrenten.

Wenn schon in den ersten Entwicklungsstadien der Kinematographie Kämpfe zwischen ihr und der Lehrerschaft entbrannten, so war weniger die Filmindustrie selbst der Hauptangriffspunkt der Jugenderzieher als das niedrige Niveau der damaligen Kinotheater. Sie hatten sich so schnell in allen Großstädten Deutschlands breitgemacht und zogen so unwiderstehlich magnetisch die Jugend in ihren Bann, daß eine Opposition nicht lange auf sich warten lassen konnte.

Die „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens" zu Hamburg hatte eine Kommission für „Lebende Photographien" mit einer Berichterstattung über den ethischen, ästhetischen und pädagogischen Stand der Filmdarbietungen betraut. Diese Kommission, die zur Prüfung Erwachsene und Kinder heranzog, kam verhältnismäßig vorurteilslos zu dem Schluß, daß sich die meisten Filme einschließlich der geographischen Aufnahmen für die Schule nicht eignen: „Diese Bilder kommen leider in der Regel unge-

Digitized by Google

nügend zur Wirkung, werden vielmehr durch den Wust phantastischer, komischer, absurder und anstößiger Bilder überschüttet wie eine grüne Matte von der Lawine." Die Kommission wies auch bei dieser Gelegenheit auf die bedenklichen Nebenerscheinungen hin, z. B. auf das Flimmern der Bilder, die schlechte Luft in den kleinen Kinos, den Schankbetrieb und den Verkauf von Näschereien, Erscheinungen, die körperlich und moralisch den jugendlichen Kinobesucher angriffen.

Diese Entschließung der Hamburger Lehrerschaft drückte der weiteren Entwicklung der Kinematographie den Stempel auf. Die jugenderzieherischen Kreise schulten sich immer mehr in der Kritik an der Filmproduktion, die Lichtspieltheaterbesitzer-Vereine sichteten das Material auf seine Brauchbarkeit. Da die Kinobesitzer den guten Willen bewiesen, kinoreformatorisch mitzuwirken, konnte 1907 Rektor Lemke mit seiner „Kinematographischen Reformvereinigung", die als Mitglieder alle Interessentenkreise, auch Lehrer und Redakteure, zusammenschloß, ein Bindeglied zwischen Volk, Lehrerschaft, Presse und Filmindustrie schaffen. Wenn auch diese Vereinigung sehr bald wegen der engen Beziehungen Lemkes zur französischen Filmindustrie scharf angegriffen wurde, so darf sie immerhin den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, die ersten wichtigen Anregungen zur Einführung der Kinematographie in die Schule gegeben zu haben.

Zu gleicher Zeit brachte Lemke eine Zeitung, „Schule und Technik", also die erste Lehrfilmfachzeitschrift, heraus, die für die Einführung des Filmunterrichts in der Schule wirken sollte und auch in Pädagogenkreisen als wertvoll anerkannt wurde.

So dankenswert diese energischen Versuche zur praktischen Auswertung des Lehrfilmgedankens waren, so hatten sie alle doch noch keine Mittel und Wege gefunden, den Kostenpunkt zu überwinden. Deshalb ließen auch die sichtbaren Erfolge auf sich warten. Es war nur erreicht worden, daß man sich in Pädagogenkreisen mit der Nutzbarmachung des Films für Schulzwecke befaßte und durch Aufsätze und Broschüren die bereits vorhandenen Pläne durch neue und oft höchst eigenartige weiter ausbaute und ergänzte. Ich denke besonders an die Biophonschulen und an die Driesenschen Experimente einer Verbindung von Kinematographie und Grammophon.

Da Behörde, Schule und Kind die Kosten für die Filmvorführungen im Schulraum nicht aufbringen konnten und Apparate und Filme noch verhältnismäßig teuer waren, regte G. V. Mendel 1909 in einer Broschüre „Kinematographie und Schule" die Gründung eines wissenschaft-

Digitized by Google

lichen Theaters an, um über diesen Umweg seine Pläne zur Einführung der Kinematographie in die Schule zu verwirklichen. Er dachte an ein Großstadttheater, das nur für Schulvorstellungen eingerichtet ist und in den Nebenräumen über naturwissenschaftliche und andere wertvolle Sammlungen verfügt, die den Schülern in den Pausen zugänglich sein sollen. Die modernen Urania-Theater haben diese von Mendel gestellte Aufgabe bis heute noch nicht lösen können[1]).

Um den Aktionsradius zu erweitern, machte Mendel den Vorschlag, Wanderkinos zu errichten, die die kleineren Städte und Gemeinden mit belehrenden Filmen zu versehen hätten. Der Vorschlag wurde zuerst vom Stuttgarter „Kosmos" mit den Vorträgen von Dr. Meyer und darnach auf breiterer Basis von der „Deutschen Gesellschaft für Verbreitung der Volksbildung" in die Tat umgesetzt. Ihr verdanken wir die erste straffe Organisation der Lehrfilmbewegung in Deutschland. Die Gesellschaft konnte auch um so rühriger sein, als die Preußische Regierung im Januar 1910 einen Erlaß über die Gründung von „Dorfkinos" herausgegeben und dabei betont hatte, daß diese unter Ausschaltung des großstädtischen Schundfilms der wahren Volksbildung und der fachlichen Belehrung weiter Kreise dienen sollten. Während des Krieges mußte die vorzüglich organisierte Wanderkinoeinrichtung wegen technischer und Reiseschwierigkeiten, dann aber auch wegen Personalmangels aufgehoben werden, und bis heute hat sich die Wiederherstellung noch nicht ermöglichen lassen.

*

Das größte derartige Wanderunternehmen, das sich als einziges auch während der Inflationszeit durchgesetzt hat, ist die sogenannte „Filmunterrichts-Organisation der Ufa", die im Jahre 1922 im Rahmen der Kulturabteilung der Ufa von Dr. Beyfuß begründet wurde und jetzt noch geleitet wird. Ihr angeschlossen sind über 200 größere und kleinere Städte, speziell in Norddeutschland. Auch im Auslande hat sie stellenweise erfreuliche Nachahmer gefunden. Ähnliche Unternehmungen, zum Teil wohl von ihr befruchtet, sind neuerdings in Württemberg seitens der Württembergischen Bildstelle (Lehrer Ziegele), in Bayern seitens der Landes-Film-A. G. (Sensburg jun.), in Hessen seitens der

[1]) Die Hauptschwierigkeit ist besonders in der Großstadt die zu große Entfernung der einzelnen Schulen von dem Theater und der damit verbundene Zeitverlust. (Die Herausgeber.)

Digitized by Google

Hessischen Bildstelle (Assessor Maurer) und in Thüringen seitens des Thüringischen Verbandes zur Förderung des Lichtbildwesens (Studienrat Hübschmann) im Entstehen.

Eine einheitliche straffe Durchorganisation in ganz Deutschland fehlt aber und wird sich bei der partikularistischen Eigenheit des Deutschen wohl nie ermöglichen lassen. Seit Jahren bemüht sich darum, in letzter Zeit auch mit wachsendem Erfolg, die Bestellanstalt des Bildspielbundes, Berlin, (Walther Günther), wenigstens für diejenigen Orte, die selbständig aktiv für Lehrfilmvorführungen sorgen, indem sie sich das erforderliche Filmmaterial von den verschiedenen Verleih-Instituten beschaffen.

*

Das größte Lehrfilmverleihinstitut vor dem Kriege (Bestand von ungefähr 500 Lehrfilmen) war aber die „Lichtbilderei G. m. b. H.", München-Gladbach, mit einem äußerst beweglichen, den Bedürfnissen von Schulen, Vereinen usw. sich anpassenden Verleihinstitut. Über ihren Bestand gaben die beiden Kataloge „Belehrende Filme für Schule und Volk" und „Belehrende Programme für Volk und Schule" den besten Aufschluß. Auch sie stellte ihre Programme unmittelbar für den geschäftlichen Turnus in Kinotheatern bereit, also in den Dienst der Kinoreform.

Bei allen diesen Reformbestrebungen handelte es sich aber nur um den Vertrieb oder besser die Verteilung von ausländischen Lehrfilmen in Deutschland durch gemeinnützig arbeitende Volksbildungsvereine, denn der europäische Lehrfilmmarkt wurde fast ausschließlich von den beiden französischen Weltfirmen Pathé Frères und Léon Gaumont mit ihren „sprechenden und farbigen", technisch aber noch unvollkommenen Filmbildern, sowie kleineren ausländischen Firmen, z. B. Urban (London), Eclipse (Paris), Cines (Rom), Raleigh & Robert (Paris), Edison (Amerika), Radios, Eclair (Paris), Itala (Rom), u. a. m. beherrscht. Alle diese Firmen hatten ihre deutschen Vertretungen und Filialen in Berlin, zum Teil auch in anderen deutschen Städten. Man könnte diese Periode am besten die „französische" nennen.

In der französischen Lehrfilmindustrie war das eigentlich deutsche Element durch die Verschiedenartigkeit der nationalen Schulunterrichtsmethoden naturgemäß nicht genügend berücksichtigt worden. Die ausländischen Lehrfilme hatten keine methodische Grundlage,

Digitized by Google

keinen systematischen Aufbau und daher keinen pädagogischen Wert. Sie waren im allgemeinen zwar sehr nützliche, aber immerhin mehr unterhaltende als belehrende Spielereien. Kommerzienrat Schwarz, der Generaldirektor der „Neuen Photographischen Gesellschaft" in Steglitz, erkannte diesen Mangel, verschmolz für einige Jahre seine Gesellschaft mit dem bekannten Meßter-Unternehmen (Meßter Projektion G. m. b. H., Berlin) zu der „Gesellschaft für wissenschaftliche Filme und Diapositive G. m. b. H." und gliederte ihr eine Schulabteilung für kinematographische Sujets an mit der Aufgabe, deutsche Filmthemata aus allen Wissensgebieten, besonders aus der deutschen Landeskunde, zusammenzustellen, zu fabrizieren und den Unterrichtsanstalten möglichst billig zugänglich zu machen. An dieser Stelle und zu dieser Zeit setzt die deutsche Lehrfilmproduktion ein. Andere Gesellschaften wie die Expreß-Films Co., Freiburg, die Industrielle Gesellschaft in Mülhausen i. E. u. a. m. folgten bald und fabrizierten Lehrfilme kleineren Stils und Formats.

Schul- und Volkserzieher, unter ihnen besonders Brunner, Häfker, Hellwig, Ernst Schultze und Sellmann haben dann seit den letzten Jahren vor dem Kriege unermüdlich in Broschüren oder Aufsätzen, in den Zeitschriften „Bild und Film", München-Gladbach, „Die Lichtbildkunst in Schule, Wissenschaft und Volksleben", Storkow (Mark), und „Film und Lichtbild", Stuttgart, und sonstigen Zeitungen eine scharfe Kritik an dem Lichtspielbühnenwesen geübt, eine scharfe Kontrolle gefordert und eine kulturelle Durchdringung gewünscht.

Je lästiger die Filmindustrie aber die bürokratische Polizeizensur empfand, desto tauber wurden ihre Ohren für die Rufe nach dem Lehrfilm. Der Filmkapitalismus war eine zu starke Macht, um in diesem „Filmkulturkampf" gegen die papiernen Reformen zu unterliegen. Dennoch hatten einige Städte den Mut, Pläne zur Errichtung von Musterkinos mit Spielfolgen volkserzieherischen Inhalts auszuarbeiten und in Stadtverordnetensitzungen zur Sprache zu bringen, wieder aber aus Furcht vor der Konkurrenz der Privatkinos und damit vor wirtschaftlichem Bankrott nicht die Kraft, die guten Absichten in die Tat umzusetzen.

Vor Ausbruch des Weltkrieges wurde noch von dem inzwischen bei der Lehrerschaft recht verrufenen Rektor Lemke ein „Reichsausschuß für wissenschaftliche und Schulkinematographie" gegründet, der aber nur Schall und Rauch war wie das schnell verblühte „Pestalozzi-Schulkino", die „Gesellschaft

Digitized by Google

für wissenschaftliche Films", die „Zentrale für Schulkinematographie" und die Unzahl von Lehrfilm-Ausschüssen, -Vereinen, -Arbeitsgemeinschaften usw. So konnte auch Dr. Konrad Wolter im März 1914 mit seiner offenen Betrachtung „Über den gegenwärtigen Stand der Unterrichtskinematographie" (Erste Intern. Film-Ztg. 1914, S. 69 ff.) nur eine vernichtende Kritik über die Schulfilmbewegung vor dem Kriege trotz all ihres Getues ausüben. Sie fand gewissermaßen einen bestimmten Abschluß mit der klar festgelegten Stellungnahme des preußischen Kultusministers vom 17. Februar 1914 als Antwort auf ein überflüssiges und ungeschickt aufgestelltes Gesuch des „Reichsausschusses": „Es muß den Schulen selbst überlassen bleiben, die zum Unterricht erforderlichen Anschauungsmittel zu beschaffen. Auf die Art und Weise, wie dies am besten geschieht, beabsichtige ich nicht einzuwirken."

Der Weltkrieg hat dann die Ansätze zur Weiterentwicklung dieser Anfänge plötzlich unterbrochen und die städtischen Behörden vor ganz neue kommunale Kriegsaufgaben gestellt. Die meisten Städte mußten die alten Pläne ad acta legen. Nur die Stadt Stettin konnte „dank der zielbewußten Beharrlichkeit" ihres Oberbürgermeisters Dr. Ackermann den Plan einer Musterlichtbildbühne zur Ausführung bringen: am 8. November 1914 wurde im alten Rundgemäldehaus auf städtischem Grund und Boden die „Stettiner Urania" eröffnet. Dieses wirtschaftlich private, kulturell städtische Unternehmen stellte sich ganz in den Dienst der Volkserziehung und des Schulunterrichts und muß als die Arbeitsgrundlage für die weitere Lichtspielreform und die praktische Auswertung des Lehrfilmgedankens in Deutschland angesehen werden.

Die Gründung der „Stettiner Urania" hat den meisten städtischen Verwaltungskörpern von neuem den Gedanken einer behördlichen Einwirkung auf das Kinowesen nahegelegt, die durch die Errichtung von Musterkinos durch die Gemeinden gekennzeichnet wird. Wenn auch die sehr heikle Filmzensur durch laienhafte Kinokommissionen der Polizeidirektionen oder Stadtverwaltungen mit der Gründung städtischer Kinos in ihrer schwierigen Durchführung entlastet wurde, so hatte die Gründung solcher Gemeindekinos wie in Stettin hauptsächlich den Zweck, für die Schulen, die zum größten Teil städtisch sind, ein Schulkino zu schaffen, um einer dringenden Zeitforderung gerecht zu werden. Das Ausland war in der Einführung des Filmunterrichts an allen

Digitized by Google

Lehranstalten Deutschland so weit voraus, daß wir in unserem Stolz auf unsere Schulausbildung nicht zurückbleiben durften. So entstanden denn auch bald hier und dort Muster- und Schulkinos mit bescheidener Lebensführung. Da aber bei einer weiteren Ausbreitung des Musterkinobetriebes in Deutschland jede Stadtverwaltung und gar jede einzelne Schule nicht mit sämtlichen Lehrfilmfabrikationsfirmen in Verbindung treten konnte, hat in der deutschen Lehrfilmbewegung aus verwaltungstechnischen Erwägungen heraus eine volkswirtschaftlich begründete, planmäßige Zentralisierung stattgefunden. Diese Zentralisation wird gekennzeichnet durch die Tätigkeit des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht, Berlin, die Einsetzung des Bilder-Bühnen-Bundes deutscher Städte in Stettin und die Gründung der Kulturabteilung der Universum-Film-Aktiengesellschaft (Ufa), Berlin. Diese drei Organisationen haben sich neben verschiedenen anderen Fabrikationsfirmen im Gegensatz zur früheren unzureichenden Pflege des Lehrfilms neben dem unterhaltenden Film im Kino die Verselbständigung des wissenschaftlichen Films zum Ziele gesetzt.

Das am 21. März 1915 eröffnete Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin hatte eine Ausdehnung seines Arbeitsgebietes auf das Lichtspielwesen frühzeitig ins Auge gefaßt und veranstaltete im April 1917 in engster Zusammenarbeit mit der Leitung der „Stettiner Urania" einen Lehrgang, der alle im Dienste der Lichtspielreform tätigen Persönlichkeiten in die theoretische und praktische Arbeit einführen sollte. Das Buch von Dr. E. Ackerknecht „Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege" (1918) gibt über die Ergebnisse der Stettiner Tagung kurzen Aufschluß.

Bevor die Teilnehmer auseinandergingen, gründeten sie mit begeisterter Übereinstimmung den „Deutschen Ausschuß für Lichtspielreform", in dessen Vorstand Oberbürgermeister Dr. Ackermann (1. Vorsitzender), Professor Dr. Brunner (stellvertretender Vorsitzender), Stadtbüchereidirektor Dr. Ackerknecht und der Direktor der „Urania", Schnalle (Kassenführer), gewählt wurden.

Um den Kreis der Aufgaben möglichst weit zu ziehen, nahm der „Deutsche Ausschuß für Lichtspielreform" Fühlung mit allen Wohlfahrts- und Jugendpflegeverbänden, mit den Heimatschutzvereinen, förderte die Pläne zur Gründung einer Schulfilmzentrale deutscher Städte und zur Wanderkinobewegung für die kleineren Städte und Landgemeinden und richtete eine Auskunftsstelle bei der „Stet-

Digitized by Google

tiner Urania" ein, die sofort ihre Arbeit aufnahm und mit Anfragen aus ganz Deutschland bestürmt wurde.

Um diese zahlreichen Pläne zu verwirklichen und vor allen Dingen die Organisationsaufgabe zu lösen, mußte ein Großabnehmer von Qualitätsfilmwaren ausfindig gemacht werden. Man faßte daher den großzügigen Plan, in den größeren Städten Deutschlands Musterlichtspielbühnen zu gründen und diese zu einem von den deutschen Magistratsverwaltungen gebildeten Bunde zusammenzuschließen. Damit war für die guten Filme ein großes Absatzgebiet geschaffen und gleichzeitig der Filmindustrie keine Fessel angelegt worden. Im Juli 1917 wurden zum ersten Male die Verwaltungen aller deutschen Städte und Landgemeinden über 10 000 Einwohner zur Gründung eines leider mit einem unglücklichen Namen belegten „Bilder-Bühnen-Bundes Deutscher Städte" aufgerufen, im Sommer und Herbst 1917 zogen erneute Rundschreiben scharfe Grenzen zwischen dem zu gründenden Bunde und dem „Bild- und Film-Amt" sowie der „Deutschen Lichtbildgesellschaft". Zu gleicher Zeit erhielt der neugebildete „Deutsche Lichtspielrat", mit dem Sitz bei dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin als Aufgabe die Schaffung eines deutschen Schulfilmarchivs und einer Reihe von Vortragsfolgen der Bilderbühne aus dem bunten Filmmaterial der letzten Jahre zugewiesen. Er sollte ferner eine Prüfung aller Anregungen zu Filmen, Entwürfen, vorführungsfertigen Laufbildern, Begleitvorträgen usw. vornehmen und wissenschaftliche und künstlerische Sachverständige zur reformatorischen Arbeit am Lichtspiel gewinnen.

Nach der Einsetzung einer besonderen „Auskunfts- und Beratungsstelle" des „Deutschen Ausschusses für Lichtspielreform" unter der Leitung von Prof. Dr. Brunner in Berlin zur Entlastung der Stettiner Hauptauskunftsstelle und Vermittlung zwischen Stettin und den Berliner Filmfabriken und Kinobühnen, und ferner nach der Veranstaltung von erfolgreichen Mustervorführungen mit Stettiner Filmmaterial unter Leitung von Dr. Ackerknecht in einer Reihe deutscher Städte wurde am 1. April 1918 der „Bilder-Bühnen-Bund deutscher Städte" als eingetragener Verein mit dem Sitz in Stettin und mit 30 ordentlichen und 32 außerordentlichen Mitgliedern gegründet. Dieser Bund sollte den Rahmen für die praktische Arbeit in der staatlichen und städtischen Lichtspielreform sowie in der Schul- und Bildungspflege darbieten. Da er gleichzeitig auch die Filmfabriken zur Herstellung wertvoller Filme anregen sollte, trat die Bun-

Digitized by Google

desleitung mit dem militärischen und kriegerischen Bedürfnissen dienenden Bild und Filmamt, der Deutschen Lichtbildgesellschaft, der Universum-Film-Aktiengesellschaft (Ufa) und einigen andern Firmen wegen der Produktion und des Bezuges von Filmen in Verbindung und schloß Verträge ab.

Stettin ist aber bald in den Hintergrund gedrängt worden und hat seine anfangs bevorzugte Stellung in der deutschen Lehrfilmbewegung an Berlin abtreten müssen. Der von Stettin abhängige Lichtspielrat ist durch seine Eingliederung in die Organisation des Zentralinstituts vollkommen in ihm aufgegangen und nach seiner offiziellen Auflösung durch eine „Amtliche Bildstelle in Berlin" beim Zentralinstitut ersetzt worden. Zur einheitlichen Gestaltung der Produktion und Verwendung von Lehrfilmen wandten sich nämlich die Ministerien für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, für Landwirtschaft, Domänen und Forsten, für Handel und Gewerbe, das Ministerium des Innern und das Kriegsministerium an das dem Kultusministerium unterstehende Zentralinstitut mit dem Ersuchen um Einrichtung einer Bildstelle mit den vier Aufgaben:

1. sich über das Bedürfnis von Lehrfilmen zu unterrichten;
2. Aufgaben und Anregungen von Lehrfilmen auf ihre Eignung für Zwecke der beteiligten Verwaltungen zu prüfen;
3. die Filmerzeuger sachverständig zu beraten, insbesondere ihnen geeignete Berater für Lehrfilme und Begleitvorträge namhaft zu machen;
4. die fertigen Lehrfilme und Begleitvorträge zu prüfen und über das Ergebnis ihrer Prüfung Bescheinigungen auszustellen.

In dieser Weise ist die „Berliner Bildstelle" zustande gekommen. Als Erinnerung an den alten Lichtspielrat sitzt in ihrem Hauptausschuß noch ein Vorstandsmitglied des Bilder-Bühnen-Bundes. Die Bildstelle verschloß sich im Gegensatz zum Bilder-Bühnen-Bund dem Spielfilm gänzlich und widmete sich vollständig dem Lehrfilm.

Die Amtliche Bildstelle hat seit ihrer Gründung einen Teil des wichtigen Aufgabenkomplexes gelöst. Im Jahre 1918 hatte das Zentralinstitut vom preußischen Kultusministerium den Auftrag erhalten, die Bestände des Bild- und Filmamtes auf ihre Eignung für Lehrzwecke zu prüfen und pädagogisch durchzusieben. Am 15. Januar 1919 forderte ein Erlaß des preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung nach Verständigung mit den Ministerien des Innern, der Landwirtschaft, des Handels und dem Kriegsministerium das Zentralinstitut

Digitized by Google

auf, eine zentrale Beratungs- und Prüfungsstelle für Lehrfilme zu errichten, um das Bedürfnis nach belehrenden Bildstreifen vom Standpunkte der beteiligten Verwaltungen aus zu prüfen, Anregungen und Entwürfe zu Lehrfilmen nach wissenschaftlichen und pädagogischen Gesichtspunkten zu begutachten, dem Lehrfilmgewerbe geeignete Mitarbeiter namhaft zu machen und schließlich den vorführungsberechtigten Laufbildern Bescheinigungen über ihre Eignung zu Unterrichtszwecken auszustellen. Ein weiterer Erlaß vom 3. April 1919 verlieh den Bescheinigungen der Bildstelle amtliche Geltung in Preußen. Sie hat inzwischen zahlreiche Lehrfilmentwürfe begutachtet, Bildstreifen geprüft und Bescheinigungen ausgestellt. Die Veröffentlichung über die Bescheinigungen dieser für Lehrzwecke geeigneten Bildstreifen erfolgt im „Pädagogischen Zentralblatt" und in der „Korrespondenz für Wissenschaft und Technik im Film". Die von der Bildstelle veranstalteten Bildwochen in Deutschland haben Pädagogen und auch der Lehrfilmindustrie Gelegenheit gegeben, sich über Methoden, Technik und Organisation des belehrenden stehenden und laufenden Lichtbildes auszusprechen, litten aber stets unter einseitigen und oft diktatorischen Ansichten des Berliner Bildstellenleiters, so daß alle Bildwochen zu „Lampisch" gefärbt waren. Diese Klage habe ich gerade in der letzten Zeit in Süddeutschland überall vernommen.

Es ist auch in der letzten Zeit erfreulicherweise festzustellen, daß die Berliner Bildstelle die Spielfilmindustrie in ihrem Kampf gegen die Lustbarkeitssteuer tatkräftig unterstützt und wertvollen kulturellen Spielfilmen die Ausstellung der offiziellen Bescheinigung nicht versagt.

Die Berliner Bildstelle ist weder eine Reichs- noch eine Staats- oder Kommunalbehörde, sondern eine freie unabhängige Stiftungsstelle. Die Bayerische Lichtbildstelle in München ist den Münchener obersten Unterrichtsbehörden eng angegliedert und hat für Bayern die gleichen Funktionen wie die Bildstelle des Zentralinstituts für Preußen. Die Württembergische und Hessische Bildstelle sind staatlich, die Bildstelle in Karlsruhe eine vom Staat finanziell geförderte Privatgesellschaft. Trotz der staatlichen Zwangsjacke sind die Leiter der Bildstellen in Stuttgart und Darmstadt geschickte Organisatoren und wertvolle Lehrfilmkonsumenten, und ich darf mit Stolz behaupten, daß ich gerade in den letzten Monaten an dem Aufbau der Vertriebsorganisationen in den Staaten Württemberg und Hessen mithelfen und die Initiative der Bildstellenleiter bewundern durfte. In den süddeutschen Bild-

Digitized by Google

stellen wird erfreulicherweise weniger theoretisiert, dagegen mehr praktisch gearbeitet. Aus einer solchen praktischen Einstellung hat auch die Lehrfilmindustrie mehr Nutzen als von aller grauen Theorie. So erschweren die verschiedenen Tätigkeiten und Ansichten der einzelnen Bildstellen in Deutschland nicht unwesentlich die Aktionsabgrenzung und die Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Stellen.

Der Bilder-Bühnen-Bund deutscher Städte und die Bildstellen in Deutschland wären aber heute noch leere Bezeichnungen, wenn nicht zur Zeit der Entstehung dieser beiden Organisationen gleichzeitig die großen Konzerne der Spielfilmindustrie sich entschlossen hätten, neben der Produktion für die Lichtspieltheater auch die Herstellung von Lehrfilmen vorläufig ohne Aussicht auf Gewinn zu betreiben. Diese Tatsache ist feststehend und läßt sich nicht aus der Welt schaffen. Das Reich, die Einzelstaaten, die Bildstelle beim Zentralinstitut und der Bilder-Bühnen-Bund deutscher Städte sind den eigentlich schwierigsten Aufgaben in der Lehrfilmbewegung: Herstellung von Lehrfilmen, Finanzierung der Fabrikation und Organisation des Schulfilmunterrichts und der Kulturfilmvorführungen, teils aus Geldmangel, teils aus Mangel an Arbeitskräften, teils durch zu enge Umgrenzung ihrer Aufgaben, bewußt oder unbewußt, aus dem Wege gegangen. Die Fabrikanten dagegen, besonders die großen Spielfilmkonzerne haben aber gerade diesen Problemen mutig die Stirn gezeigt, so daß auch ihnen allein der Dank für die bisherige schnelle Entwicklung der Bewegung und für die positive Arbeit gebührt.

Nach dem Kriege haben sich sehr viele Firmen in der Herstellung von Lehr- und Kulturfilmen versucht. Es kann nicht Aufgabe dieser Abhandlung sein, alle einzelnen Firmen aufzuführen und sie in ihrer Tätigkeit zu verfolgen. Ich habe in meinem Buch „Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht" (Carl Heymanns Verlag, Berlin 1922, S. 1/47) diese Dinge ausführlich behandelt. Aus der großen Zahl der in Frage kommenden Produktionsstellen ragen zur Zeit drei Namen hervor: Ufa, Deulig und Dafu. Über jeden dieser drei Konzerne enthält das vorliegende Werk eine Schilderung aus berufenerer Feder als der meinen. Ich begnüge mich daher mit folgenden allgemeinen Hinweisen:

Die Deulig hat, ihrem Charakter und ihren ursprünglichen Zwekken entsprechend, besonders Industrie- und Verkehrsfilme hergestellt. Sie war der erste Konzern, der sich auf breiter Grundlage dem Lehrfilm

Digitized by Google

gewidmet hat. Sie erweitert jetzt ihr Arbeitsprogramm durch Expeditionen nach überseeischen Ländern, um uns das Ausland zu erschließen. Die Ufa ist die Schöpferin des eigentlich pädagogischen Lehrfilms und des Kulturgroßfilms. Ihre Arbeiten, besonders auf dem Gebiete des medizinischen Aufklärungsfilms sind Glanzleistungen der Lehrfilmkunst und bahnbrechend für die Förderung des Lehrfilms in Deutschland überhaupt gewesen. Die Dafu richtet ihr Augenmerk auf die Pflege des in- und ausländischen Kulturgroßfilms und besonders auf die Erschließung aller Vorführungsmöglichkeiten kultureller Filme. Es wäre begrüßenswert, wenn sich eines Tages die drei Konzerne unter Wahrung ihrer Eigenheiten zusammenfinden und in gegenseitiger Ergänzung gemeinsame Wege gehen würden.

Ein Rückblick über die deutsche Lehrfilmindustrie führt uns vor die bisher nicht allgemein bekannte Tatsache, daß die Lehrfilmherstellung meist aus Mitteln bestritten wird, die der vielgeschmähte Spielfilm zur Verfügung stellt. Das hat die Anerkennung des Lehrfilms besonders bei der Lehrerschaft und den Behörden stets erschwert. Wir leben aber nun einmal in einer Zeit, die wenig Sinn und noch weniger Geld für ideelle, kulturelle Bestrebungen hat, so daß, abgesehen von einigen bereits heute bestehenden selbständigen Lehrfilmunternehmen, bei den geringen Absatzmöglichkeiten für Lehrfilme es vorläufig noch in der Hauptsache die Spielfilmfirmen, und hier wieder besonders die Konzerne sind, die aus Prestigegründen oder im Hinblick auf zukünftige Gewinnaussichten die Lehrfilmfabrikation pflegen und fördern.

So verhängnisvoll der große Weltkrieg auch in seinen Folgen für die wirtschaftliche und politische Lage in Deutschland war, für den deutschen Lehrfilm war er Reformer und Schöpfer zugleich. Er hat mit einem Schlage, was vor dem Kriege niemand zu hoffen wagte, die im Ausland wurzelnde Organisation des Lehrfilmverleihs in Deutschland vernichtet. Diese letzten Endes auf das Pathésche und Gaumontsche Vorbild zurückzuführende Organisation ist durch den Krieg gebrochen und wird nicht wiederkehren, wenn wir die deutsche Lehrfilmfabrikation unterstützen und aufbauen helfen. Das ist Ehrenpflicht eines jeden einzelnen von uns, denn mit dem Lehrfilm unterstützen wir auch den Kulturfilm, und mit dem Kulturfilm fördern wir die Kultur unseres Volkes.

Digitized by Google

Meine Stellung zum Kulturfilm

Von

Generaldirektor Josef Coböken

Die außerordentliche Bedeutung, die der Kultur- und Anschauungsfilm mit der Zeit in allen zivilisierten Ländern gewonnen hat, legt es nahe, zu ihm in der Form prinzipiell Stellung zu nehmen, daß sich aus der Klärung der Begriffe auch für die zukünftige Arbeit Vorteile sowohl für die Allgemeinheit wie für die Filmhersteller selbst ergeben. Es liegt im Wesen des Films, daß er nur dann seiner Mission gerecht wird, wenn er ins Publikum dringt; die Mitteilungsmittel des bewegten Bildes drängen darauf hin, daß die filmisch behandelten Themen, mag es sich nun um ausgesprochene Spielfilme mit ästhetischem Anreiz oder um belehrende Sujets handeln, im Zuschauerraum Interesse und Widerhall finden, daß sie über die Vorführung hinaus nachwirken, und endlich: daß dieses Interesse sich nicht innerhalb bestimmter nationaler Grenzen erschöpft.

Mit diesen Voraussetzungen, die ideellen wie auch kommerziellen Motiven zu gleichen Teilen entspringen, ist auch meine Stellung bzw. meine Einstellung zum Kulturfilm festgelegt. Naturgemäß kann es sich nicht darum handeln, bei irgendeinem Filmwerk das vielleicht vorhandene, lediglich unterhaltende Beiwerk abzuwägen gegen den Umfang des ausschließlich lehrhaften Inhalts oder der geschmacklichen Anregungen; es kann in keinem Falle darum gehen, das Verhältnis zwischen dem etwaigen verbindenden Drum und Dran zum nackt wissenschaftlichen Gehalt prozentual zu berechnen und danach den Wert eines bestimmten Kulturfilmes zu bemessen; maßgeblich wird vielmehr stets sein, ob ein Bildwerk irgendwie instruktiven Charakters seine Aufgabe erfüllt, das breitere Publikum über eine beliebige Angelegenheit des exakten Wissens oder des guten Lebensstiles in fesselnder Weise aufzuklären.

Die fachwissenschaftlichen Filmwerke aus allen Disziplinen der akademischen Lehrtätigkeit schalte ich ohne weiteres aus; in ihren engen Grenzen sind sie immer des Zuspruches jener Kreise sicher, für die sie hergestellt werden. Der für die breite Masse in allen Ländern gedrehte Kultur- und Anschauungsfilm ist aber diejenige Filmarbeit, die sozusagen die letzten Erkenntnisse der akademisch geschulten Beobachtung der Laienwelt schmackhaft machen soll, also in ihrem aufklärenden

Digitized by Google

Bestreben, in der Popularisierung wissenschaftlicher Ergebnisse des feuilletonistischen Untertones nicht entbehren kann.

Mit dieser klaren Schlußfolgerung, deren Anwendung im Interesse der Volksaufklärung und damit der Volkswohlfahrt ein zwingendes kulturelles Gebot unserer Zeit ist, wird der Kultur- und Anschauungsfilm für mich gleichzeitig einer zweiten, an sich untergeordneten, trotzdem aber recht folgenreichen Aufgabe gerecht: er schafft durch seine instruktive Eigenart ein Bindeglied zwischen dem allgemeinen, unterhaltenden Film einerseits und jener vorzugsweise geistig orientierten Oberschicht der internationalen Bevölkerung andererseits, die aus ihrer intellektuellen Einstellung, aus ihrer Tradition heraus dem unterhaltsamen Spielfilm die Gefolgschaft versagt. Der Film belehrender Tendenz, ob er nun ein ausgesprochen populärwissenschaftlicher Film, ein geographisch-ethnologischer Anschauungsfilm oder ein Spielfilm von starker dekorativer Kultur sei, ist die von höheren Absichten geleitete Form des lebenden Bildes: der Kulturfilm ist, wie stark oder schwach seine belehrenden Momente auch nach außen gekehrt sein mögen, das Lasso, das die geistige Oberschicht nach der Masse des amüsiert sein wollenden Publikums auswirft, um es dort einzufangen, wo es sich am dichtesten gedrängt findet: im Lichtspielhaus.

Bücher und belehrende Zeitschriften werden in stattlichen Auflagen gedruckt — gekauft aber immer nur von denselben Abnehmern. Die im gedruckten Wort festgelegten Erkenntnisse der exakten Wissenschaften kommen auch in ihrer populärsten Form nur immer an dieselben Personen.

Der Kulturfilm, wie ich ihn fordere und fördere, soll und muß mitten hinein in die indolente Masse, und um sie zu gewinnen und zu fesseln, brauche ich das illustrative, schmückende, feuilletonistische Beiwerk, das unterhaltende Drum und Dran. Die Erfüllung dieser Voraussetzungen schafft die kommerzielle Unterlage für die praktische Kulturfilmarbeit, und erst sie ermöglicht meine — ideelle Stellung zum Kulturfilm.

Digitized by Google

Haben wir schon einen Kulturfilm?

Von

Oberregierungsrat Dr. Carl Bulcke

Mein schöner Leser, die Frage oberhalb meines Namens stammt nicht von mir. Ich, für meine Person, liebe solche kategorischen Fragen nicht sehr. Die Frage haben mir die freundlichen Herausgeber dieses Buches gestellt und mir liebevoll überlassen, sie zu beantworten.

Also wollen wir ungesäumt ans Werk gehn. Wir wollen erst einmal unterstellen, um die Frage nicht allzuschwer zu machen, daß unter „wir" wir Deutschen gemeint sind, also 55 Millionen Menschen, denen es seit einer Reihe von Jahren nicht gerade ganz gut geht. Alle Worte, die mit einem „H" anfangen, das ist eine private Erfahrung meines reichen Lebens, haben es in sich: Hochzeit, Hinrichtung, Hebammen, Hunger, Halunken, Hundeleben, „wir" stehn im Zeichen des H.

Sind wir ein Kulturvolk? Die Schweden, die Portugiesen, die Engländer, die lieben Franzosen, das sind unbestritten Kulturvölker, während die Feuerländer und die Sachsen unbestritten keine Kulturvölker sind. Also können wir, obenhin betrachtet, getrost behaupten, daß auch wir ein Kulturvolk sind. Wir behaupten es ja auch ernsthaft jeden Tag tausendmal. Wir haben freilich auch Widersacher, die diese Behauptung bestreiten. Aber wir wissen es natürlich, daß dies bloß gelber Neid und bösartige Gemeinheit ist.

Anders gefragt: Was ist eigentlich Kultur? Hand aufs Herz, hier liegt der Hund begraben: die Frage hat bei uns noch kein Mensch bündig beantwortet. Ich weiß die Antwort natürlich auch nicht. Wüßte ich sie, so säße ich jedenfalls jetzt nicht hier vor meiner Schreibmaschine, vier Stock hoch in meiner ziemlich kalten Charlottenburger Wohnung, sondern wahrscheinlich in Sizilien; wenn ich nicht irre, in der Nähe von Taormina. Wir wissen aber ungefähr, was keine Kultur ist: wehrlose Menschen mit der Reitpeitsche schlagen, ist beispielsweise keine Kultur. Moral ist nicht Kultur. Bildung ist nicht Kultur. Zivilisation ist ganz etwas anderes als Kultur. Kubismus ist erst recht nicht Kultur. Wir sagen, ein Mensch hat Kultur, dem seine Zahnbürste wichtiger ist als sein Scheckbuch. Wir bescheinigen es gern, daß der Schriftsteller X. Kultur hat, weil er eine gepflegte Sprache schreibt und mit Vorliebe Menschen schildert, die sorgsam gezüchtete, letzte Exemplare sehr vornehmer Familien sind. Wir sind uns wohl auch alle dar-

Digitized by Google

über einig, wenn wir unseren eigenen Umgang übersehn, daß nur ganz wenige Menschen unter uns Kultur haben: sie frösteln alle ein wenig, sie sind alle geistesverwandt mit Hamlet, Prinzen von Dänemark, liebenswerte Menschen und melancholisch, die sich am liebsten durch Adoption fortpflanzen, die zarte, feingegliederte Hände und zarte Seelen haben, in aller Zartheit auflehnend sind, ablehnend, unberechenbar, launisch, unvermutet auch entzückend frech, und die viele Dinge, Anschauungen, Wissensgebiete gar nicht erst viel zu lernen brauchen, weil sie das alles mit ihrem Blut ererbt haben. So ungefähr pflegen wir den heutigen Kulturmenschen zu sehen. Hamlet ist uns näher als Goethe.

Mit dieser Feststellung kommen wir aber noch nicht viel weiter. Was ist Kultur als Begriff? Ich gestehe, ich weiß es nicht. Niemand weiß die Formel. Wüßte ich sie, so würde ich sicher verpflichtet sein, ein sehr dickes Buch darüber zu schreiben, und das würde mir eine Pein sein, denn ich hasse sehr dicke Bücher.

Ich will eine Geschichte erzählen.

Kurz vor seinem Tode traf ich am Charlottenburger Knie den Arzt E. L. Schleich (der ein Genie, der der letzte ganz große Künstler war, den wir besessen haben). Er ruhte nicht eher, als bis wir in einer billigen Weinstube saßen. Es war kalt draußen, dreckig und ekelhaft. Es war die schlimmste Katzenjammerzeit, die wir in den letzten Jahren erlebt hatten. Und wir sprachen so, zusammengerückt, jeder das Kinn in der aufgestützten Hand, dies und das. Da sagte er mit frierender Seele: „Kultur ist Ehrfurcht."

Richtig ist diese Definition auch nicht. Aber sie ist schön. Ich muß etwas ganz Paradoxes sagen, um ungefähr anzudeuten, was ich mir unter der Kultur eines Volkes vorstelle: Kultur wäre beispielsweise in heutiger Zeit ein mit allen modernen Mitteln der Hygiene, ein mit aller Sorgfalt des Baumeisters, ein mit aller Freundlichkeit des Staates eingerichtetes und überwachtes Bordell. Kultur hat ein Volk, das nicht jeden verschwiegenen Ort mit Hakenkreuzen und Unanständigkeiten bekritzelt. Kultur hat ein Volk, das seine Frauen nicht auf der Straße belästigt; das seine Gesetze nicht übertritt, weil es Strafe zu gewärtigen hat, sondern weil es unwürdig ist, gegen das Gesetz zu handeln. Die Kultur eines Volkes besteht darin, daß es seinen Menschen an Körper und Seele die edelste, letzte, höchste Form gibt.

Wir haben in Deutschland allerhand: schöne Landschaft, sehr viel grauen Himmel und gegen acht Monate Winter; den allerbesten Willen und 28 Parteien, viel dummes Volk sowie eine zurzeit in schwerstem

Digitized by Google

Verfall begriffene Kunst; wir haben schon allerhand in Deutschland, nur Kultur haben wir nicht. Wie sollten wir also einen Kulturfilm haben? Was unter dieser Überschrift läuft, ist etwas sehr Anständiges, Solides, Fleißiges, meist freilich auch stark Langweiliges. Doch weil die gute Absicht überwiegt, soll man von dem sogenannten Kulturfilm nur Gutes und Erfeuliches sagen. Er ist so eine Art von erweitertem Konfirmandenunterricht, zu dem auch Erwachsene Zutritt haben.

Digitized by Google

Kulturfilm und Filmkultur

Von

Prof. Dr. F. Lampe

Der Kulturfilm setzt Willen zur Filmkultur voraus, und Filmkultur wird durch den Kulturfilm gefördert. Keines von beiden ist ohne das andere zu denken. Der aus der Laterna magica hervorgegangene Bildwerfer, seine vom alten Lebensrad entlehnte Umwandlung zum Kinoprojektor, die bis zur Momentphotographie vervollkommnete Photographie, kurz alle technischen Grundlagen der Kinematographie verdanken wissenschaftlichem Forschen, technischem Denken und Gestalten Wesen und Werden, also zweifellos einem Schaffen, das als kulturell wertvoll anzusehen ist. Eine amerikanische Wette, ob ein galoppierendes Pferd in irgendeinem Bewegungsaugenblick mit allen vier Füßen in der Luft schwebe, veranlaßte den zur Entscheidung angerufenen berühmten Momentphotographen Muybridge zu den ersten Reihenbildaufnahmen. Sie waren mehr als ein Ausfluß zufälliger Laune: über die uns Menschen von Natur gegebenen Wahrnehmungsmöglichkeiten hinaus sollten, um die Kenntnisse zu vermehren, gesicherte Feststellungen gemacht werden. Das ist Kulturstreben, und die Ergebnisse solches zielbewußten Hinweggreifens über die sich selbst darbietende Natur hinaus sind Kulturerzeugnisse, also auch der Film. Ein Bildstreifen aber, der dem Menschen dazu verhilft, in irgendeiner Beziehung über sein bisheriges Ich hinaus zu wachsen, ist ein Kulturfilm, und die Pflege des Filmwesens, die für die Schaffung solcher Bildwerke Voraussetzung ist, ist Filmkultur.

Es handelt sich bei Filmkultur um dreierlei. Ständiger, wohldurchdachter Pflege bedarf das Filmwesen an sich, phototechnischer wie finanziell-organisatorischer. Der Bildstreifen ist jedoch wie jedes Bild und auch das Wort nur ein Mittel der Mitteilung von Mensch zu Mensch, oder ein Niederschlag des Gestaltungswillens, ein Zeugnis von Gestaltungskraft. Brächte man ihn technisch zu noch so hoher Entwicklung und Vollendung, so würde er, an sich ein Kulturerzeugnis, doch Träger von Unkultur sein können, wenn nämlich die Inhalte, die er verbreitet, kulturwidrig sind. Filmkultur wird mithin neben einer wissenschaftlichen, technischen und kaufmännischen Kultur des Films selbst auch mit der Kultur des Filminhaltes sich zu befassen haben, also mit wissenschaftlichen Wahrheiten oder mit der ästhetischen oder ethi-

Digitized by Google

schen Bedeutung, der phantasiebeflügelnden Schöpferkraft oder erbaulichen Wirkung des Filmstoffes und mit der Eignung dieses Stoffes für den Film als Darstellungsmittel, mit seiner Behandlungsweise durch den Bildstreifen. Das sind freilich recht relative Größen von fließendem Wert. Sie gewinnen jedoch Greifbarkeit durch die Rücksichtnahme des Bildwerkes auf den Betrachter: Für welche Zuschauer wird dieser oder jener in die Form eines Filmwerkes gebrachte Inhalt Wachstum und Kultur bedeuten? Der Bildstreifen hat seinen Inhalt an Menschen von irgendwelcher bestimmten Fassungskraft zu erproben, hat ihn an Betrachter von irgendwelchen seelischen Bedürfnissen heranzubringen. Dazu bedarf er einer psychologischen Einstellung.

Als Kulturfilm bezeichnet man häufig einen Bildstreifen, der eigentlich nur der zweiten unter diesen drei Aufgaben, die von der Filmkultur zu lösen sind, gerecht zu werden strebt, also ein Bildwerk mit kulturell wertvollem Inhalt, faßt ihn gelegentlich geradezu als eine erweiterte Form des Lehrfilms auf. Dieser diene unmittelbar Lehrzwecken, behandle mehr oder minder wissenschaftliche Inhalte, wende sich vornehmlich an den Intellekt, der Kulturfilm dagegen bringe auch Ästhetisches, Erbauliches, vielleicht sogar in Spielfilmform und ergreife vor allem die Welt der Gefühle. Aber es ist doch wohl selbstverständlich, daß gerade ein Kulturfilm auch in seiner phototechnischen Formgebung Erzeugnis einer erlesenen Filmkultur sein sollte, und daß es eines hohen Grades organisatorischer Geschicklichkeit, finanziellen Weitblickes und — was auch für die Werbung zutrifft — vornehmer äußerer Zurückhaltung zugleich und einer gewissen Energie der Werbung bedarf, um solchen Bildwerken Geltung zu verschaffen.

Die Hauptbedeutung des Kulturfilms für die Förderung des gesamten Filmwesens liegt jedoch darin, daß er mehr als jede andere Filmgattung, selbst als der Werbefilm, auf die geistige Struktur der Beschauer Bedacht zu nehmen hat, deren Erkenntnisse zu mehren, Gefühlsleben zu vertiefen, Phantasie zu beflügeln, Willensrichtung zu beeinflussen seine vornehmste Aufgabe ist. Weil der Kulturfilm den drei Anforderungen an jede Filmkultur in besonders breitem Umfang und mit besonders hoher Auffassung von seinen Aufgaben entsprechen muß, sind die Hersteller der Kulturfilme, besonders die Kulturfilmabteilungen unserer Filmerzeugerfirmen auch eigentlich die berufenen Träger der Filmkultur.

Kultur formt an der Natur, ist Gestaltung der Natur nach irgendwelchen Zwecken oder Idealen. Formt der Bildstreifen an der Wirk-

Digitized by Google

lichkeit, die er aufnimmt, und reicht er durch solche stilisierende Formgebung über sie hinaus? Selbstverständlich, sofern er den Namen Kulturfilm verdient. Jedes Bild wählt den Stoff aus, umgrenzt den Inhalt, rückt ihn unter einen gewissen Gesichtspunkt, unter eine bestimmte Beleuchtung. Der Bildstreifen hat neben solchen Mitteln aller Bilderei noch das unendlich Stimmung Beeinflussende des Rhythmus innerhalb der einzelnen Bildszenen, des Gegensatzes, der Steigerung, der Verzögerung in den Bildfolgen. Seine Formung der Wirklichkeit macht ihn geradezu zum Lehrmeister für verständnisvolles Anschauen der Wirklichkeit selbst. Gleichviel, ob es sich um Formgebung aus pädagogischen Rücksichten, um ästhetischer Wirkungen willen oder zu Werbezwecken handelt: in der Kraft der Stilisierung liegt das wesentlichste Merkmal der Filmkultur im ganzen wie des einzelnen Kulturfilms.

Wort und stehendes Bild sind seit alters die Mittel, Entdeckungen an der Außenwelt und Erfahrungen über die eigne Innenwelt von Mensch zu Mensch weiterzugeben, und haben dadurch erst die Anreicherung eines Kulturbesitzes ermöglicht. Worte gestatten die Wiedergabe eines zeitlichen Geschehens, Bilder sind die Wiedergabe eines räumlichen Seins; die Sprache befördert die Fähigkeit des Abstrahierens und des diskursiven, logischen Denkens, das Bild die Kraft des sinnlichen Anschauens und des assoziierenden gegenständlichen Denkens. So entwickelte sich die Sprach- und die Bildkultur nach getrennten Richtungen. Der laufende Bildstreifen, zeitlich verlaufend wie die Sprache, räumlich anschaulich wie das Bild, bedarf nun einer eignen Entwicklung, deren Richtung weder derjenigen der Stehbild- noch derjenigen der Sprachkultur gleich sein kann. Filmkultur muß selbständig neben sprachliche und Stehbildkultur treten. Wir sind erst in ihren Anfängen, während Sprach- und Bildkultur bis in die ältere Steinzeit der Höhlenmenschen zurückreichen.

Wie nicht jeder Inhalt, den ein Geist dem anderen mitteilen oder von dem ein Herz sich frei machen möchte, gleich willig sich der Sprache oder der Wiedergabe durch Pinsel oder Meißel darbietet, so ist auch nicht jeder für eine Formung durch den Film geeignet. Filmkultur umfaßt dieselbe schwere, aber auch schöne Aufgabe, Inhalt und Form zur Harmonie zu bringen, mit der auch die redenden und bildenden Künste ringen. Es gibt Forschungsprobleme, die am Bildstreifen besser zu behandeln sind als in der Wirklichkeit, an irgendeinem Lehrmittel oder mit Hilfe bloßer Worte, und es gibt Lehrstoffe, die eindrucksvoller

Digitized by Google

durch den Film als auf andere Weise zur Veranschaulichung und zum Verständnis gebracht werden können. So stehen auch dem Spielfilm Gebiete der Groteske und Burleske, des Phantastischen, äußerlich Wunderbaren und der wundersamen seelischen Dynamik offen, die von einem wahrhaft kultivierten Film überraschender und überzeugender entdeckt und entschleiert werden als vom stehenden Bild oder Wort: „Wenn die Seele erst spricht, spricht schon die Seele nicht mehr!" Wenn aber der laufende Bildstreifen im Wettbewerb mit sprachlicher oder stehbildhafter Behandlung des gleichen Stoffes treten will, dann muß seine Formgebung eine Übersetzung in eine ganz andere Darstellungsweise bedeuten, keine Nachahmung, sofern von Filmkultur gesprochen werden soll und nicht von einfacher Nachahmung, bei der Film oder Stoff mißhandelt werden, oft beide. Erkennt die Filmkultur ihre Aufgabe richtig, dann wird sie der Pflege solcher erst durch den Bildstreifen recht zu Bewußtsein gebrachten Inhalte förderlich sein, also Kulturträgerin im weitesten Sinne werden; denn über die Grenzen zwischen Berufen, Volksschichten, Völkern und Staaten hinweg ist der laufende Bildstreifen rein äußerlich ein treffliches Verständigungs- und innerlich das vollkommenste Veranschaulichungsmittel für Bewegungsvorgänge, auch für seelische, die äußerlich bemerkbar werden. Für Schulung der Beobachtung von Bewegungen, der Deutung von Motiven und Wirkung von Bewegungen, für die Wahrnehmung solcher Bewegungen, die zu schnell oder zu langsam verlaufen, als daß sie in der Wirklichkeit wahrnehmbar wären, die aber durch die Zeitverlängerungs- oder Zeitverkürzungsaufnahmen im Film sichtbar gemacht werden können, ist der laufende Bildstreifen das einzige Forschungs-, Lehr- und Unterhaltungsmittel. Die Ästhetik der Bewegungsvorgänge kann mit seiner Hilfe ebenso gefördert werden wie das wissenschaftliche Verständnis für sie, und unmittelbar praktische Folgerungen lassen sich aus beidem ziehen. Die Beurteilung von Gebärden und vom Gebaren, wesentlich für eine Kultivierung der Umgangsformen, gewinnt durch den laufenden Bildstreifen ebenso Maßstäbe und Anschauungsstoff, wie die Sprachwissenschaft, Gesangstechnik, Hygiene der Sprechwerkzeuge wichtiges Forschungs- und Lehrgut durch Aufnahmen der Bewegung von Lippen, Stimmbändern, Kehlkopf beim Singen oder anderer Bewegungen des Mundes erhält. Und was von diesen Teilen des menschlichen Leibes gilt, gilt von allen anderen auch: Wie führt der schreibende Chinese den Pinsel, wie der Europäer die Feder? Wie schreitet der Gesunde, wie der Epileptiker, wie der oder jener Kranke? Durch

Digitized by Google

alle Bewegungsvorgänge in Natur und Technik reichen Kulturprobleme, zu deren Veranschaulichung der Kulturfilm sich als Hilfsmittel darbietet.

Das Bewegungsbild faßt seine Inhalte auf aus dem Gesichtswinkel der Veränderung, des Entstehens und Vergehens; das stehende wird vor allem dem Zuständlichen gerecht. Der Bildstreifen veranschaulicht deshalb unmittelbar das Kräftespiel, dem alles Bestehende ausgesetzt ist und an dem es hemmend oder fördernd teilnimmt, weist also dem Betrachter einen anderen Gesichtspunkt zu, unter dem er Natur und Kultur beobachtet, als das Stehbild: z. B. gefilmte Architektur entweder im Umkreisen (wie wirkt sie vor den verschiedenen Hintergründen, bei den verschiedenen Lichtverhältnissen) oder im Daraufhinfahren (wie wächst sie aus der Landschaft oder dem Straßenbild heraus, wie das Crescendo oder Decrescendo des Eintretens in den Bau bis zum Hauptpunkt hin). Gefilmte Landschaft ist belebt durch die Wirkung der Bewegung von Licht und Schatten, von Wasser und Laub, von Staffage im Landschaftsbild. Dynamische Auffassung begünstigt auch das zeitlich verlaufende Wort, doch nicht mit der Sinnfälligkeit des Laufbildes, auch die Wirklichkeit, doch nicht mit der eindringlichen Stilisierung und mit der Konzentrierung auf das Wesentliche.

So wirkt Filmkultur auf Kultivierung der Filminhalte; aber sie kultiviert auch den Filmbetrachter. Zunächst übt sie das Auge selbst. Es entwöhnt bei häufigem Filmsehen sich der Ermüdung; doch ist in dieser Beziehung Filmkultur im Sinne technischer Verbesserung von Lichtquelle, Bildwerfer, Rohfilm, von photographischen Aufnahmen, Lichtbildschirmen, von Platzanordnung im Vorführungsraum wichtiger.

Ungleich wesentlicher ist die Übung im Wahrnehmen und Denken, die Lockerung des Gefühlslebens und der Phantasietätigkeit. Das Stehbild wird als ein ruhendes Ganzes aufgenommen, dessen Betrachtung vornehmlich mit Hilfe der Analyse von Inhalt und Form erfolgt. Das Laufbild aber steht als Ganzes nie vor unseren Augen, sondern wird uns in seiner Totalität erst klar, wenn es vorübergerollt ist. Man muß also sämtliche Teile aneinanderzureihen und zu einer Einheit zu verbinden suchen: synthetisches Sehen aber wird weder auf den Schulen noch sonstwo so systematisch geübt wie die Analyse, zu der Stehbild, Grammatik, Behandlung von Schriftwerken einlädt, obwohl eigentlich jedes Erlebnis, jeder Tag, jedes Jahr unseres Lebens von uns verlangt, gewonnene Einzeleindrücke synthetisch zu einem Ganzen zu vereinigen, damit wir uns nachträglich bewußt Rechnung über Erlebnis, Tag und

Digitized by Google

Jahr zu geben fähig sind. So übt Filmsehen als eine Kultur der Synthese und des Kombinationsvermögens schon beim Wahrnehmen formal den Geist.

Die Wahrnehmung schreitet mit Hilfe von Assoziationen zur Vorstellung fort. Bei Kindern, dann beim werktätigen Volk beruht der wesentliche geistige Vorstellungsbestand auf Synthesen assoziierter Bilder, das Denken auf Ketten von Vorstellungen sinnlich gegenständlicher Art. Gegenüber diesem gegenständlichen Denken steht das diskursive, logische, mit abgeblaßten Typenvorstellungen, mit seiner Fülle abstrakter Beziehungen und seinem Mangel an sinnlicher Frische. Bei der reifer werdenden Jugend überwuchert häufig dies abstrakte Denken mit seiner Eignung für Systembildungen das gegenständliche Denken. Das Laufbild unterstützt durch seine zeitliche Folge an sich die Bildung von Wahrnehmungs- und Vorstellungsketten, durch seine Wirklichkeitsnähe die sinnliche Lebendigkeit der einzelnen Vorstellungen. Der harmonisch gebildete Mensch müßte, wie Goethe es war, zugleich im gegenständlichen und im abstrakten Denken gewandt sein. Der Kulturfilm ist also ein kulturell wünschenswertes Gegengewicht gegen die Überwucherung des abstrakten Denkens und gegen die Einseitigkeit vorwiegend intellektueller Bildung.

Das Gedächtnis wird durch das Laufbild ebenfalls vor neue Aufgaben gestellt. Entstehende Dinge versteht man leichter als fertig vorhandene, weil das Werden an sich die Aufmerksamkeit fesselt und dem Gedächtnis tiefere Eindrücke zuleitet, weil ferner das Werden das zeitlich verlaufende Denken mit sich führt und dadurch dem Gedächtnis auch gesicherte Vorstellungsassoziationen übermittelt, und schließlich, weil der übliche Weg des Fortschreitens vom Einfachen zum Zusammengesetzteren, Verwickelteren, also auch von den Teilen zum Ganzen, dem Gedächtnis das innerliche Erfassen anstelle bloß äußerlicher Aneignung erleichtert. Insofern wird das Gedächtnis durch ein Filmbild mehr unterstützt als durch ein stehendes Bild. Anderseits erschwert der laufende Bildstreifen dem Gedächtnis die Aneignung dadurch, daß sie rasch erfolgen muß, nach dem Rhythmus des Laufbildes, nicht nach dem des Betrachters und seiner intellektuellen oder seelischen Geschmeidigkeit. Das Stehbild hält vor dem Zuschauer still und läßt ihm Freiheit zu wiederholender Betrachtung. Energie der Apperzeption muß diesem Mangel entgegenzuwirken suchen. Beide Arten von Bildern besitzen gemeinsame Vorzüge und Mängel der Behaltbarkeit ihrer Inhalte gegenüber

Digitized by Google

der Darstellung durch das Wort. Dies kommt dem Bedürfnis des Geistes entgegen, die Vorstellungen gleichsam in Schubfächer der logischen Kategorien einzuordnen, aus denen sie beim Nachdenken hervorgeholt werden, mehr oder minder verschmolzen mit anderen Vorstellungen. Das Steh- und Laufbild dagegen erleichtert dem Gedächtnis das Behalten durch sinnliche Frische des ersten Eindrucks.

Das gesamte Seelenleben befindet sich im Zeitfluß. Zeitlos sind für uns nur Schlaf und Ohnmacht, zeitunsicher der Traum. Deshalb die starke Einwirkung des zeitlich verlaufenden Bildstreifens. Jede äußere Bewegung löst seelische Gefühlsbewegung aus; daher das Sichtotstellen der Tiere, die Verlängerung des Beutetriumphes bei der mit der gefangenen Maus spielenden Katze. Zunächst wird durch eine Bewegung Aufmerksamkeit erregt, dann Interesse, schließlich tritt Parteinahme für oder gegen das Bewegte oder gegen die sich Bewegenden ein, d. h. Mitfreude, Mitleid, Furcht und Hoffnung. All diesem entspricht von Natur aus der Film. Die seelische Spannung und Entspannung an sich befriedigt uns, und wegen dieser Befriedigung des Bedürfnisses nach seelischer Schwingung gehen die Zuschauer ins Lichtspielhaus und lassen sich dort, falls der Wunsch nach Gefühlsanreiz befriedigt wird, selbst grobe Verstöße gegen das Denken gefallen. Es gilt also, weniger das Lichtspiel zu vergeistigen, als gefühlsmäßig zu kultivieren, weil es dem Zuschauer selbst auf Gefühlskultur ankommt. Das Urtriebhafte, von jedem sofort mitgefühlt, ist zu veredeln, damit die Gier nach Erlebnis durch edles Erleben gestillt wird. Weil ins Gefühlsleben die stärkste Wurzel des Wollens hinabtaucht und weil Vorstellungen, Gedächtnis, Phantasie durch das Gefühl stark beeinflußt werden, bedeutet der Bildstreifen wegen seiner Gewalt über Gefühlserregung und Gefühlsablauf eine schneidende Waffe in der Hand des Volkserziehers, sofern er sie am rechten Platz und in rechtem Dienst handhabt. Es gilt, wie durch die Musikerziehung, ein stark und treffsicher fühlendes Geschlecht zu erziehen. Auch das Wort vermag das Gefühl an- und aufzureizen oder zu beschwichtigen, entweder bei virtuoser Formalhandlung, der Musik ähnelnd, oder inhaltlich auf dem Weg über die Entwicklung von Vorstellungen und Gedanken; ihm fehlt jedoch die Anschaulichkeit. Umgekehrt bietet das Stehbild zwar diese Beseeltheit, doch ohne Bewegung. Der Film allein erregt im Beschauer die Gefühlsbeweglichkeit des Wortes und die Gefühlssinnfälligkeit des Stehbildes, vermeidet aber ablenkende Nebenwirkungen auf den Betrachter, wie sie die Wirklichkeit in Fülle hervorruft und durch sie die geradlinige Ent-

Digitized by Google

wicklung unvermischter Gefühle oft beeinträchtigt. Daß überhaupt das Gefühlsleben erregt und befriedigt wird, genügt dem Beschauer; daß aber das Gefühlsleben inhaltlich geläutert werde, ist Aufgabe des Kulturfilms bei bedachter Filmkultur.

Die Phantasie kann infolge der lebhaften Anregungen, die Gefühl und gegenständliches Denken schon durch die Bewegung des Laufbildes an sich erhalten, weiterhin durch die Fülle von Möglichkeiten, die Wirklichkeit grotesk und phantastisch umzuschaffen, durch den Film beflügelt, sogar stark überreizt werden, wie sie umgekehrt infolge der sinnfälligen Wirklichkeitstreue der Darstellung verkümmern kann, weil Hersteller und Zuschauer eines Bildstreifens zu wenig Einbildungskraft aufzubringen sich veranlaßt sehen. Immerhin erfolgt sicherlich eine Bereicherung des Schatzes an Rohstoffen für die Phantasie durch den laufenden Bildstreifen insofern, als der Film tatsächliche Bewegungsvorgänge, die weder Wort noch Stehbild ausreichend wiederzugeben vermögen, dem geistigen Besitz zuführt und sie im Unterbewußtsein für eine Verwertung durch die Phantasie bereit hält. Je sinnfälliger und größer dieser Vorrat von Wahrnehmungen und Vorstellungen über Bewegtes ist, um so lebendiger kann die Phantasie mit ihnen wirtschaften. Der Reiz der an sich meist unendlich inhaltsarmen Chaplin-Filme beruht zu einem großen Teil auf der grotesken Phantastik der Bewegungsvorgänge.

Eine Kultivierung des Zuschauers durch das Filmsehen ist also möglich und notwendig, und zweifellos erfolgt in den Lichtspielhäusern eine stille Selbsterziehung des Publikums zum Schauen und zur Auswertung des Erschauten für das Seelenleben. Deshalb ist es wünschenswert, daß eine Kultur der Filminhalte bewußt angestrebt wird, damit die formal bildende Kraft des Laufbildsehens sich auf wertvolle Inhalte bezieht und eine seelische Bereicherung des Betrachters zustande kommt, und es ist weiter wünschenswert, daß die Filmhersteller sich der Kulturverantwortung klar werden, die auf ihnen ruht; denn der Bildstreifen ist ein reines Kulturwerkzeug nur in reiner Hand. Griechische Kultur wurde von ästhetischem, mittelalterlich-romanische und gotische von religiös-mystischem Formgefühl getragen. Filmkultur wird ihre Herkunft aus modern technischem Erfinden und ihre Angewiesenheit auf Kapital und Zinsertrag nie verleugnen können: Massenware, Massengeschmack, Kapitalmasse. Überall läßt sich hier die Weiche vom Gleis, das zu Kulturidealen führt, umstellen auf den Strang, der mitten in die Unkultur hineinleitet. Wächter der Filmkul-

Digitized by Google

tur werden in der Schöpfung von Kulturfilmen die stärkste Sicherung gegen die falsche Weichenstellung finden.

Kulturfilm ist im weitesten Sinne ein hochwertiger Bildstreifen. Man prüfe sein Wesen daraufhin, ob er Darstellung eines wirklichen Kulturgutes ist, ob er eine kultivierte Darstellung seines Inhalts ist, ob er der Kultur der Betrachter zu dienen geeignet ist. Neben diesen Maßstäben bleibt es verhältnismäßig nebensächlich, ob man ihn als Lehr-, Spiel- oder Werbefilm zu bezeichnen hat. Und Filmkultur ist ein Pflege des Filmwesens, nicht aber der Einnahmen der Hersteller oder kulturarmer, vielleicht kulturloser Ansprüche und Bedürfnisse der Abnehmer.

Digitized by Google

Kitsch — Sensation — Kultur und Film

Von

Fritz Lang

Es gibt kaum ein Thema, das zu erörtern mir müßiger erschiene als die ewige Streitfrage, ob ein Film ein Kunstwerk sein könne.

Ich fühle mich auch durchaus nicht berufen, zur Lösung dieses Problems etwas anderes beizutragen als das lakonische, aber erschöpfende Wort: „Bilde, Künstler, — rede nicht!" Angesichts des groben Unfugs, der jetzt zuweilen mit dem Begriff Kunst getrieben wird, möchte ich dem Film, den ich liebe und zu dem ich mit meinem ganzen Selbst gehöre, still und friedlich raten: „Laß dich nicht rubrizieren, bleibe für dich, Zeugnis deiner selbst, Eigenwesen, Geschöpf deines Jahrhunderts!" Wenn man mich aber veranlaßt, vor dem Forum der Öffentlichkeit zum Film gewissermaßen theoretisch Stellung zu nehmen, so zögere ich nicht, zu bekennen, daß ich den Film für sehr berufen halte, ein Gradmesser unserer Kultur zu werden.

Wir glauben befugt zu sein, das Bild einer uns fernliegenden Weltepoche aus den Dokumenten zu rekonstruieren, die uns die Überlieferung in Architektur, in Kunsterzeugnissen, in Schriften bewahrt hat, wobei die subjektive Einstellung des Beschauers ausschlaggebend für dessen Wertung ist. Eine spätere Zeit wird es leichter haben, unser chaotisches Zeitalter, wenn es längst zu einer Formel erstarrt sein wird, studienhalber neu vor sich aufleben zu lassen. Sie öffnet eine Büchse mit kondensiertem Leben, indem sie einen Film vor sich abrollen läßt. Da ist ein Stück Geschichte von ehemals.

Ganz davon abgesehen, daß es keine Kunstform gibt, die imstande wäre, so umfassend ein Zeitbild zu geben, wie der Film es kann, ist in hohem Maße für eine Zeit charakteristisch, daß sie den Film zu einem begehrten Allgemeingut hat werden lassen, und ferner die Art der Filme, die sie bevorzugt. Es hieße, Vogel Strauß spielen, wenn man leugnen wollte, daß der Film in vieler Hinsicht das Theater abgelöst hat, aber damit ist die Frage nicht ganz gelöst, denn niemals hat das Theater so die Liebe und Anhängerschaft der Vielheit besessen wie der Film. Andererseits hieße es, dem Filmpublikum von heute sehr wenig gerecht werden, wenn man behaupten wollte, es setze sich — wie es vor wenigen Jahren noch fast ausschließlich der Fall war — aus

Digitized by Google

Dienstmädchen und Ladenjüngelchen zusammen. Die Zeiten, in denen die Möglichkeiten eines Filmmanuskripts danach abgewogen wurden, ob es „Lehmanns Anna" gefallen würde, sind endgültig vorbei. Lehmanns Anna wurde weder bei Caligari, noch beim Golem — nicht einmal bei den herrlichen Schneeschuh-Filmen oder den Nibelungen als Faktor in Betracht gezogen. Statt dessen entwickelte sich die persönliche Stellungnahme zum Film so energisch, daß der Lehmanns-Anna-Film in die fernstentlegenen Vorstädte flüchten muß, um sich zeigen zu dürfen, weil das zentraler orientierte Publikum ihn ebenso unmißverständlich auspfeift, wie es den kultivierten Film bejubelt oder zumindest achtet.

Ich möchte betonen, daß ich nicht zu den Menschen gehöre, die den Kulturwert eines Films nach seiner Abkehr vom Publikumsgeschmack bemessen, da ich gerade persönlich die Erfahrung gemacht habe, daß das Publikum aller Schichten vom sogenannten künstlerischen Film sich hinreißen läßt und ihn auf den Schild hebt, so lange er nur die Gesetze des Filmmäßigen nicht verletzt und Ernsthaftigkeit nicht in Langeweile übersetzt. Das Wesen des Films — ich möchte dies immer wieder feststellen — ist nur dann überzeugend und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt, aus der dieser geboren wurde. Es ist ganz gleichgültig, was ich im Film bringe, aber der Mensch von heute, der es sieht, muß es unmittelbar in Empfang nehmen können, und zwar in der gleichen Geschwindigkeit, in der die Filmbilder an seinem Auge vorüberlaufen. Ist dieser Kontakt unverletzlich vorhanden, dann verstehen sich Film und Publikum. Die Frage ist nur, wodurch dieser Kontakt am raschesten hergestellt wird.

Wer die Liste der Film-Erfolge durchsieht, kann lehrreiche Schlüsse daraus ziehen.

Menschen, die ich als „Film-Idioten" zu bezeichnen liebe, machen dem Film einen Vorwurf daraus, daß er der Sensationslust der Masse entgegenkommt. Meine Herrschaften, was tut der Film da anderes, als was das vielgepriesene Volksmärchen, die verherrlichten Heldensagen aller Völker tun!

Wir haben uns durch die Jahrhunderte und durch Überlieferung daran gewöhnt, aber — bei näherer Beleuchtung —: welch ein Unmaß von Brutalität, von Roheit, von Verbrechen ist in den lieblichsten deutschen Märchen angehäuft! Wenn der mutigste Filmregisseur ein Hundertstel davon in seinen Filmen wagen wollte, er käme damit nicht

Digitized by Google

einmal bis vor die Filmprüfstelle. Kleine Kinder werden von Wölfen verschluckt, Stiefmütter vergiften im Rückfall ihre Stieftöchter und müssen zur Strafe dafür in glühenden Schuhen tanzen, bis sie tot hinfallen. Oder sie köpfen einen lästigen Stiefsohn mit einem Truhendeckel. Oder sie schieben jungen Königinnen Katzen und Hunde anstelle ihrer Kinder unter, setzen besagte Kinder in Weidenkörbchen auf den nächsten Strom und ruhen nicht eher, als bis die unglücklichen Opfer ihrer Bosheit auf dem Scheiterhaufen stehen!

Was ist dagegen die tollste Sensation, das gräßlichste Verbrechen, das der Film zu zeigen wagt! Und warum hängen die Kinder wie die Kletten an den Märchen, warum die Erwachsenen in fast noch höherem Maße, wie es der beispiellose Erfolg der Diederichsschen Ausgabe von den Märchen der Weltliteratur beweist? Weil in den Märchen das einfachste und sittlichste Gesetz der Menschheit zu seinem Rechte kommt: die Guten werden belohnt, die Bösen bestraft. Die Guten werden rührender durch Leid, die Bösen hassenswerter durch den anfänglichen Erfolg ihrer Bosheit. Summa summarum: das Rezept des befehdeten Sensationsfilms. Denn man zeige mir den Sensationsfilm, der es wagen würde, das Gesetz vom Schicksal der Bösen und der Guten auf den Kopf zu stellen! Die verfolgte Unschuld erntet ihren Lohn wie der durch Kraft und Klugheit des Helden erledigte Bösewicht. Man wird mir zugeben: im Leben kommt es zuweilen anders. Aber der Film gibt die Genugtuung des erfüllten Gesetzes ebenso einfältig, wie es das Märchen tut, nur in der Form, die seiner Zeit entspricht.

Wenn man aber behaupten wollte, daß es die Sensationsfilme seien, die den stärksten Anklang beim Publikum finden, so würde das eine Entstellung der Tatsachen sein. Ich möchte nur wenige Beispiele nennen, die man als Erfolge buchen mußte, und würde es als Spiegelfechterei betrachten, wenn ich dabei die eigenen verschwiege: Dr. Caligari — Carmen — Madame Dubarry — Golem — Der müde Tod — Fridericus Rex — der Rheinfilm — die Schneeschuhfilme — die Nibelungen — Nanuk. Nicht zu vergessen: The Kid. Welcher von diesen Filmen war ein Sensationsfilm?

Dr. Mabuse war ein Sensationsfilm u n d ein Erfolg. Aber der Nerv des Erfolgs lag hier nicht einmal im Sensationellen, das noch einigermaßen bescheiden im Hintergrunde blieb. Es lag in der Ausnützung des Films als Zeitbild, oder besser gesagt, in der Auswertung des Films als eines Zeitdokumentes. Und damit wird meines Erachtens ein weiterer wichtiger Faktor des Films berührt.

Digitized by Google

Die naiven Sensationsfilme, wie sich beispielsweise die amerikanischen Wildwest-Filme präsentieren, zeigen uns Menschen von heute in märchenhafter Primitivität des Empfindens. Der Film als Zeitdokument (eine Gattung, von der Mabuse nur ein erdgebundener Vorläufer war) zeigt den Menschen von heute — oder vielmehr: er muß ihn zeigen — in derselben Übersteigerung, in der ich die Nibelungen zu zeigen versucht habe. Nicht einen Menschen von 1924, sondern den Menschen von 1924. Denn der Mensch als Begriff braucht Überlebensgröße in den Ausmaßen seines Empfindens und Handelns, auch da, wo er ganz klein, ganz schäbig wird. Er braucht den Sockel der Stilisierung ebenso, wie ihn die vergangenen Jahrhunderte brauchen. Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt. Um sie eindringlich zu machen, erhebt man sie über die Köpfe der Vorübergehenden.

So ergibt sich für den zu gleicher Zeit schaffenden und beobachtenden Filmmenschen die Doppelgesichtigkeit des Films: einerseits die Wertung des Beschauers am Maßstab der Filme, die er am liebsten sieht — wobei sich vom Einzelnen wie auf die Menge sehr klare Schlüsse ziehen lassen —, andererseits der Film an sich, der sich aus unserer Zeit als Bild der Zeit ergeben würde. Ich meine damit nicht allein unser heutiges Europa. Ich meine alle Kulturstaaten, in denen Menschen leben, die Filme machen.

Es hat in jedem Jahrhundert irgendeine Sprache gegeben, in der die Gebildeten aller Länder sich verständigen konnten. Der Film ist das Esperanto für die ganze Welt — und ein großes Kulturmittel. Man braucht, um seine Sprache zu begreifen, nichts anderes als zwei offene Augen.

Digitized by Google

Gedanken zur Soziologie des Kulturfilms

Von

Willy Haas

Um die Grundelemente einer zukünftigen Soziologie des Filmes zu skizzieren, muß man vor allem ein Grundprinzip festhalten: Der Film ist keine fertige Kunstform.

Die Wirkung des Filmes auf das Publikum ist aber sehr verschieden von der Wirkung eines Kunstwerkes. Das Kunstwerk wirkt als Organismus, aus Kontakt-Reizen eines menschlichen Organismus mit einem rätselhaften metaphysischen Organismus.

Die Wirkung des Filmes ist von ganz anderer Art. Viele Elemente laufen hier durcheinander, Elemente der Sympathie oder Antipathie, der erotischen Hingerissenheit, der Tatsachen-Impression. Der Schauspieler ist im Laufbild viel stärker körperlich wirkend als auf der Bühne; sein photographiertes Gesicht ist, paradoxerweise, dem Publikum näher als sein wirkliches Gesicht.

Und doch, diese Distanz ist nicht die des „Um" und „An" im täglichen Leben. Es ist jene primitive festliche Gehobenheit da, die sich in der Vorliebe für schöne, wohlgekleidete Menschen ausdrückt, in der träumerischen Sehnsucht nach einem heroisch-erhobenen Schicksal und nach einer ganz naiven Befriedigung der ethischen Sinngebung dieser verworrenen Welt: daß nämlich der Gute belohnt werde und der Böse bestraft.

Diese primären, ich möchte sagen „festlichen" Sublimationsformen drängen aber psychologisch zur Kunst hin. Jede Kunst hat so begonnen, daß, rein soziologisch gesehen, zuerst der ästhetische und ethische Traum einer sehr breiten Masse in einer halb handwerksmäßigen, halb zelebralen Form befriedigt wurde, und, aus diesen Beziehungen heraus, dann später erst organisch die organische, in sich selbst lebendige Form des Kunstwerkes geboren wurde.

Wichtig in diesem Zusammenhange: daß das Kind noch nicht geboren ist; daß die Mutter, die breite Masse, es noch vom eigenen Fleisch und Blut ernährt.

Diese komplexe Gruppe der „Gebärenden" ergibt aber wiederum in sich, Individuum gegen Individuum, eine ganz besondere Organisation.

Auf den ersten Blick schon springt das Aktiv-Kooperative hervor. Jedermann ist Mitarbeiter; Regisseur, Autoren, Darsteller bloße Ex-

Digitized by Google

ponenten einer ganz breiten aktiven Gruppe, alle mit ganz gleichen produktiven Möglichkeiten. Dieses „Kooperative" ist eine eingeborene Notwendigkeit des heutigen Filmes; es gibt keinen subjektiven Schöpfer. Es reicht selbst in die Gräber hinab — ein ganzes Konzilium von Romantikern vom Anfang des 19. Jahrhunderts hat seine filmischen Energiemöglichkeiten als Mitarbeiter des Manuskriptes zu „Der verlorene Schuh" von Ludwig Berger ausgewirkt; die optischen Grundclemente, ferner Sagen haben Paul Wegener als Allererstem um 1910 überhaupt erst einen festen Begriff der filmisch-optischen Wahrheit offenbart. Die ganze Welt, Lebendes, Vergangenes, Zukünftiges, schließt eine Allianz der gemeinsamen Aktivität, um das, was den Keim des Organischen in sich trägt, in die Welt der Organismen hinein zu vollenden.

Das aber ist wieder der Grund, warum das Element des eigentlich Subjektiv-Schöpferischen, das, was wir im allgemeinen „Genie" nennen, hier vorläufig als unwirksam zurücktritt. Wo diese Erscheinung der subjektiven, allseits umrissenen, „geschaffenen" künstlerischen Form dennoch vorhanden ist, habe ich immer den Eindruck einer nicht mehr künstlerischen, sondern pathologischen Überintensität, die alle Gesetze des Lebens und der Kunst sprengt und beinahe schon in das Gebiet des Aberglaubens, der Hexerei, der Zauberei fällt. Man weiß, daß viele „übernatürliche" Erscheinungen des Hexenwesens heute als hysterisch aufgeklärt sind: so das protëische Verwandeln des Gesichtes („die Hexe hat mehrere Gesichter"), die Unmöglichkeit, jemals zu weinen — das waren ja die schlagendsten Kennzeichen, an denen die Inquisition die Hexe erkennen wollte. Unmittelbar damit verbunden ist die leichte Fähigkeit der Autosuggestion: man kennt ja unzählige ganz freiwillige Geständnisse von Hexen.

Man denke hier etwa an die große Asta Nielsen. Sie wäre sicherlich im Mittelalter „eine Hexe" gewesen. Ihr Gesicht ist gar nicht „mimisch differenziert" — oder wie man das nennt. Es ist im Gegenteil ganz auffallend maskenhaft-kalt. Aber es verändert sich vollständig, es wird von Minute zu Minute ein ganz anderes Gesicht. Wer sie im Atelier je gesehen hat, weiß, daß sie in Trance spielt, unter den deutlichen Wirkungen einer vollkommen hypnotischen Autosuggestion. Die Unmöglichkeit, überhaupt je zu weinen, und die Fähigkeit, jederzeit, und zwar herzzerbrechend zu weinen, sind nur zwei ambivalente Seiten eines und desselben hysterischen Phänomens. Novalis spricht einmal von der zukünftigen Fähigkeit des Menschen, seinen Körper voll-

Digitized by Google

ständig zu beherrschen, also z. B. das Herz stillstehen zu lassen, wann man will, oder die sexuellen Erscheinungen des Körpers rein durch den Willensakt hervorzurufen. Hierher gehört natürlich auch die willkürliche Veränderung des Gesichtes, und in diesem Sinn könnte man vielleicht diese Hysterien (in die auch das indische Yogitum fällt) als einen Faktor in die biologische Entwicklung des Menschenkörpers einreihen.

*

Fragen wir uns nun, in welche spezifische seelische Konstellation der geschlossenen Menschengruppe von heute sich dieses Werdestadium organisch einfügt, so kommen wir auf das wichtigste Element, das eigentliche Ur-Element des Filmes: den Bildgedanken.

Hier wird ein seltsamer Kreislauf der menschlichen Massenpsyche deutlich: der Gedanke kehrt in bestimmten, sehr großen Menschheitsepochen immer wieder zum Bildhaften zurück.

Der Gedanke hat zwei Elemente in sich: seine formale Vollendung als Idee, als Satz, als Gruppe von abstrakten Satzzeichen; und seine immanente Unvollendbarkeit dem unergründlichen Ganzen gegenüber.

Das erste Element gehört, was seinen Ausdruck betrifft, vor allem dem schöpferischen Subjekt. Das zweite kann nur von der Menschen-Masse ausgedrückt werden: eben als sehr starker seelischer Rückschlag zur bloßen Bildgruppe.

Immer wieder setzt, in Perioden starker subjektiver, intellektueller Kulturen, dieses Massen-Refugium in das Bild ein, und entwickelt aus sich heraus eine autonome Produktivität.

So z. B. setzt der Humanismus ungeheure subjektiv-intellektuelle Kräfte ein zur Zersetzung des damals abbruchreifen katholisch-mittelalterlichen Gedankenbaues; sofort reagiert die Masse durch eine ungeheure Bild-Sehnsucht, die schließlich die große Bildkunst und die großen Bildkünstler der Renaissance aus sich herauswirft.

*

Wie die zukünftige Kunstform des Filmes aussehen wird, ist sehr schwer zu bestimmen.

Feststehend ist mir, daß die drei wesentlichen technischen Elemente: Licht, Bild und Vorübergleiten des Filmbandes an einer zentralen Lichtquelle sich hier zu einer organischen Synthese werden zusammenschließen müssen.

Digitized by Google

Ich sehe in diesen technischen Gegebenheiten eine wesentlich monologische Synthese vorausgesetzt: das Vorübergleiten an einer zentralen Lichtquelle kann organisch nichts anderes ausdrücken als das Vorübergleiten der Ereignisse überhaupt; damit aber ist eben der monologische Charakter par excellence definiert.

Ich glaube also, die Zukunft des Filmes wird sich im Gegensatz zu heute sogar extrem subjektiv gestalten, etwa so subjektiv, wie es die aus dem Volkslied geborene Kunstlyrik ist.

Daraus erklärt sich auch, wenn ich nicht irre, das ungeheuer Strukturferne, Anorganische, Unselbständige des Filmes in seinem heutigen soziologischen Stadium, das wiederum die allerstrengste, rationale, mathematisch-handwerkliche Struktur der Arbeit des Einzelnen (Autor, Regisseur, Darsteller) als äußeres Surrogat für ein innerlich Fehlendes fordert: um sich überhaupt irgendwie aussprechen zu können.

*

Was hier gegeben wurde, sind skizzenhafte Andeutungen, Notizen, Einfälle, Hypothesen.

Aber mehr, glaube ich, könnte heute überhaupt nicht geleistet werden. Der Zusammenschluß zu einer festen Theorie ist nur an Hand der Tatsachen möglich: und diese Tatsachen sind eben, zum überwiegenden Teil, Tatsachen von morgen und übermorgen.

Digitized by Google

Der Film als Volksbildner

Von

Wilhelm Richter

Wer hätte das geahnt! Vor gar nicht so langer Zeit würde man hinter die Überschrift ein großes Fragezeichen gesetzt haben, denn zu den ungezählten Bildungselementen, die auf das Volk einwirken, hat sich der Film erst in den allerletzten Jahren gesellt.

Es machen ja nun heute allerdings die sonderbarsten Einrichtungen Anspruch auf eine Bewertung als Bildungsfaktor, so daß man sehr schwer entscheiden kann, ob er tatsächlich durch etwas Positives in der Lage ist, bildend zu wirken, oder ob schon seine negative Kraft genügt, einen bildenden Einfluß auszuüben. Schließlich könnte man die philosophische Betrachtung anstellen, daß alles Gute in der Welt bildend wirkt, wobei sich allerdings die Grenze zwischen Gut und Böse dem sogenannten dehnbaren Gewissen des einzelnen entsprechend verschieben dürfte. Neigen doch viele Menschen sogar zu der Ansicht, daß selbst Verbrechen und Verbrecher einen erzieherischen Einfluß insofern ausüben, als an ihrem Beispiel eben gezeigt wird, wie man nicht handeln soll und nicht denken darf. Aber der Film als Volksbildungsmittel wendet sich an alle Altersgrade in allen Ständen und Berufsschichten, er ist nicht national, sondern international, und er hat wohl so das weitgezogenste Gebiet, das man sich für einen Bildungsfaktor denken und wünschen kann.

Vergleicht man ihn mit einem beliebigen anderen Bildungsmittel, z. B. mit einem Buch, so wird der Unterschied sofort deutlich sichtbar. Das Buch, begrenzt auf ein bestimmtes Gebiet, meistens in der Muttersprache des Verfassers geschrieben, ist in seiner stilistischen Ausführung und in seinem Inhalt an Voraussetzungen gebunden, die nur von einer größeren oder kleineren Leserschar erfüllt werden. Der Film hingegen hat unter vielem anderen das Gute für sich, daß z. B. ein Spielfilm, in Deutschland hergestellt, sowohl bei den Amerikanern als auch bei den Senegalnegern im großen und ganzen verstanden werden dürfte. Bei dem in Deutschland oder in einem anderen Lande hergestellten wissenschaftlichen Film ist es leicht möglich, durch Übersetzung der Titel ihn dem fremden Lande zugänglich zu machen. Und das mit Recht; denn die Spielfilme — ein großer Teil wenigstens — waren, als die Kinematographie noch in den Kinderschuhen steckte,

Digitized by Google

alles andere, nur nicht volksbildend. Sie waren phantastisch, nerven- oder sinnenkitzelnd, im besten Falle harmlos unterhaltend. Verbrecherjagden, Indianerkämpfe waren das Milieu, in dem sich Intrige, Lug und Trug abspielten, Verlorene — nicht nur aus dem Tagebuch —, Verworfene, Falschspieler, Verbrecher und Dirnen waren die „Helden". Nicht zu vergessen die an jedem Aktschluß vorgeschriebene Zahl der Enterbten, Entmündigten, Geschiedenen und Toten. Im Laufe der Zeit änderte sich das Milieu: Spielsalons, Lasterstätten des Kokains und Opiums traten in den Vordergrund, der Held im Frack, die Heldin in großer Gesellschaftstoilette, es wirkten der Gentlemanverbrecher und die gräfliche Kaschemmenmieze mit der — Gott sei Dank für unterbrochene Vererbungsreihe — Fehlgeburt auf die Bildung des Volkes. Ganz sind wir von dieser Art der Spielfilme leider auch heute noch nicht abgekommen. Die Frage, ob der Geschmack des Publikums die Kinoindustrie zwingt, derartige Machwerke herzustellen, oder ob die Filme fabrizierenden Firmen moralisch verpflichtet sind, den Geschmack des Publikums zu bilden, soll hier nicht beantwortet werden.

Immerhin dürfen wir mit Genugtuung feststellen, daß auch im Spielfilm eine erhebliche Besserung nicht nur in seinen technischen Fähigkeiten eingetreten ist, sondern daß eine große Anzahl der Spielfilme neuester Produktion wohl als volksbildend angesprochen werden kann. Ich denke hierbei an Filme wie z. B. „Der verlorene Schuh", ein Film, der in der Lage ist, sowohl Erwachsene als auch Kinder so in seinen Bann zu ziehen, daß sie vielleicht das graue Alter oder die freudlose Jugend vergessen und im Märchenlande der Phantasie Erfüllung des menschlichen Sehnens und Hoffens finden. Er ist wohl berechtigt, als bildend zu gelten. Ganz abgesehen von den Leistungen seiner Darsteller wirkt seine Sentenz, nämlich, daß die gekränkte und gedemütigte Kreatur doch wieder aufgerichtet und belohnt wird, moralisch auf die Jugend, die ja heute in einer Welt aufwächst, deren praktische Moral im schärfsten Gegensatz steht zur Ethik, wie sie z. B. im Religionsunterricht gelehrt wird.

Aus der Fülle der volksbildenden Spielfilme seien noch erwähnt: „Die Straße", „Polikuschka" und ein Film, der auf der Grenze steht zwischen Spielfilm und Kulturfilm: „Der deutsche Rhein in Vergangenheit und Gegenwart". Er ist wohl von 90% aller Schulkinder gesehen worden und hat in Berlin Hunderte von Aufführungen bei vollen Häusern erlebt. In ihm sind Geographie und Geschichte, Literatur und Musik zu einem einheitlichen Gebilde verknüpft, das jede Langeweile

Digitized by Google

ausschließt und durch so viele Gebiete des Wissens führt, daß immer wieder Erinnerungen aufgefrischt oder noch bisher Unbekanntes vermittelt wird. Weitere Spielfilme in ihrer ganzen volksbildenden Bedeutung näher zu betrachten, verbietet leider der Raum. Es sei aber gesagt, daß Spielfilme und Kulturfilme Hand in Hand gehen müssen, um die wenigen Bildungsmittel, die dem deutschen Volke noch übrig geblieben sind, zu erhalten und zu fördern.

Schon früh bemächtigte sich die Wissenschaft der Kinematographie. Die ersten tappenden Versuche führten nach Überwindung unendlicher Schwierigkeiten, die im Objekt und Subjekt lagen, bald zu großen Erfolgen. Geographie, Naturwissenschaften, Chemie und Physik, Technik und Industrie, Medizin, Landwirtschaft und Forstbetrieb wurden dem Kurbelkasten erschlossen, und die errungenen Erfolge sollten natürlich dem Publikum gezeigt werden.

Aber siehe da, dieses verschloß dem Kultur- und Lehrfilm nicht nur Augen und Herz, sondern auch seinen Geldbeutel. Die Tatsache, daß es auch teilweise heute noch so ist, wird kein Freund des Kulturfilms leugnen. Man beobachte einmal das Publikum bei dem sog. Beiprogrammfilm, wenn es ein kurzer Kulturfilm ist: die paar Minuten seines Ablaufs reichen oft gerade noch aus, um sich eingehend mit der Konfektdüte zu beschäftigen oder dem Nachbar die letzte Börsenneuigkeit zu erzählen. „Wenn's wieder hell wird", konzentriert sich erst die Aufmerksamkeit auf den kommenden „Schlager", und dabei bleibt es dunkel in Bildung und Wissen des Volkes.

Ich will nicht zu schwarz malen, sondern mich mit grüner, also hoffnungsvoller Tinte denen zuwenden, die den Kultur- und Lehrfilm nicht offen, sondern als notwendiges Übel passiv ablehnen. Sie sehen den Kulturfilm im Beiprogramm, sehen anschließend den Sensationsfilm und haben nachher — den Kulturfilm vergessen. Das Laufbild ist an der Netzhaut vorübergegangen, aber der Weg zum Hirn, zum Behalten, Erinnern, zur Nutzanwendung ist mit Vorurteil, Besserkönnen, fehlender Auffassungsgabe versperrt. Hier setzt der Lehrfilm ein.

Die Höhe des von ihm Erreichten soll anerkannt, seine Verbesserungsnotwendigkeit zugegeben, seine Verbesserungsmöglichkeit erstrebt werden. Er soll nicht nur die Jugend bilden, sondern auch die Alten. Großzügige Organisationen sind ins Leben gerufen worden: mehrere hundert Städte erhalten in Abständen von vier bis sechs Wochen für ihre Schulen Filmunterricht. Dafür besonders ausgebildete Pädagogen erteilen den Unterricht, fragen und lassen wie in der Schule sich Antwort

Digitized by Google

geben. Der trockene Schulunterricht wird belebt, angeregt, ergänzt, mancher unfreiwillige Witz erheitert die ernste Arbeit. Auge und Ohr müssen schnell und gut hören lernen, die Auffassungsgabe wird ausgebildet, logisches Denken ist notwendig; denn das unabänderlich fortlaufende Filmband gestattet keine gedanklichen Seitensprünge.

Bereits vor zwei Jahren machte ich in Berlin den Versuch, den Vortragsfilm den weitesten Kreisen der Berliner Bevölkerung zugänglich zu machen. Von der Voraussetzung ausgehend, daß in einer mehrfachen Millionenstadt wie Berlin doch mindestens 1/1000% der Einwohner Interesse für den Kulturfilm haben müßte, sah ich mich in meinen Erwartungen dennoch getäuscht. Der Bildungsdrang der Berliner vor 2 Jahren war so ungeheuer, daß sich in dem kleinen Ernst Häckel-Saal in den Zelten als Höchstzahl im Laufe der Veranstaltungen 45 Personen eingefunden hatten. Es mag an der Ungunst der damaligen wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse gelegen haben. Vielleicht auch, daß die Wahl des Vortragssaales nicht günstig gewesen ist. Allmählich besserte sich jedoch das Bild.

Nachdem heute nicht nur in der Urania in Berlin, sondern auch an anderen Orten Organisationen ins Leben gerufen sind, die den gleichen Zielen dienen, kann man die Feststellung machen, daß es im engsten Zusammenarbeiten mit den Volksbildungs- und Schulämtern, den wissenschaftlichen Vereinen usw. möglich geworden ist, eine stattliche Anzahl Leute für die wissenschaftlichen Filmvorträge zu interessieren.

Der Leitgedanke dieser Veranstaltungen war der soziale, d. h. es sollte jedem, auch dem Minderbemittelten und Arbeitslosen, die Möglichkeit gegeben werden, die Vorführungen zu besuchen. Ein weit ausgebautes Stammkartensystem berechtigt auf Grund einer zu einem geringen Preis gelösten Stammkarte zu dem Besuch von ca. 6 verschiedenen Veranstaltungen, und die Nachzahlung an den Abend- oder Nachmittagskassen entsprach lange Zeit dem heutigen Preise einer Straßenbahnfahrt.

Der zweite Gedanke war der, belehrend und bildend auf möglichst große Massen einzuwirken. Nun kann man das schon im trockenen Lehrerton vom Katheder aus. Aber die Hilfsmittel, welche den Volkslehrern heute zur Verfügung stehen, sind eng begrenzt, weil physikalische und technische Apparate, geographische Karten und naturwissenschaftliche Anschauungsgegenstände in der Zeit unseres wirtschaftlichen Niederganges teilweise gebrauchsunfähig wurden, und eine Neuanschaffung infolge der hohen Kosten heute kaum noch möglich ist.

Digitized by Google

Da bietet sich der Kultur- und Lehrfilm als wertvoller Helfer. So ist es heute dem Politiker, dem Geographen, dem Techniker, dem Mathematiker, Physiker und Chemiker, Botaniker und Zoologen, dem Landwirt, Förster und Gärtner, dem Jäger und Fischer, dem Arzt und dem Kunstgeschichtler mit Hilfe des Films möglich, durch ein gutes Anschauungsmaterial volksbildend zu wirken. Nicht nur der Geist wird erzogen, auch das Gefühl kommt zu seinem Recht. Der Sinn für das Schöne und Gute wird durch den Bildstreifen entwickelt und gestärkt. Die Liebe zur Natur, zu Tier und Mensch wird wachgerufen. Ich habe die große Aufmerksamkeit und oft auch Rührung bei alt und jung gesehen, wenn die Störchin ihre Jungen füttert oder die Katzenmutter die Kätzlein ableckend badet, das Kücken aus dem Ei kriecht.

Der Zweck des Lehrfilms als Volksbildungsmittel wäre einseitig, hätte er keine praktische, körperliche Nutzanwendung: die Turn- und Sportfilme zeigen nicht nur Turniere und Einzelkämpfe, sondern ihre Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen erklären, daß Geschwindigkeit keine Hexerei ist, daß so geschwommen, so gerungen, so geboxt, so gerudert und gesegelt, so geritten und gefahren werden muß. In unserer Zeit wirtschaftlichen und kulturellen Aufbaues ist es notwendig, daß jeder die Errungenschaften in Industrie, Handel und Landwirtschaft, in Physik, Chemie, Astronomie und Anatomie, die Fortschritte seines und der anderen Länder, wenn nicht in der Wirklichkeit, so doch wenigstens im Film kennen lernt. Er soll letzten Endes nicht nur Verständnis für die Geschehnisse des Seins wecken, sondern auch zur Verständigung der Völker untereinander führen.

Wie vielgestaltig führende Männer aller Gebiete die Aufgaben des Kulturfilms auffassen, möge aus den nachstehenden Äußerungen hervorgehen.

Prof. Dr. A. Einstein:

Der Kultur- und Lehrfilm ist bei guter Auswahl und Behandlung der Gegenstände nach meiner Überzeugung wohl geeignet, weiten Kreisen wertvolle Belehrung und Anregung bester Art zu bieten. Abgesehen davon, daß zahlreiche Gegenstände der Naturwissenschaft und Technik durch blosse Beschreibung und Abbildung nur schwer oder gar nicht zu übermitteln sind, bedeutet die Darbietung eines so vielseitigen, wirklichkeitstreuen Anschauungsmaterials eine wertvolle innere Bereicherung für den Menschen der Großstadt, dessen Anschauungserlebnisse meist von großer Eintönigkeit sind; außerdem kann der Kulturfilm ein wertvolles Gegengewicht bilden gegenüber dem unheilvollen Einfluß

Digitized by Google

der leider so zahlreichen Kino-Darstellungen, die nur auf die Befriedigung eines rohen Sensationsbedürfnisses hinzielen.

Prof. Dr. von Harnack, Wirklicher Geheimer Rat:

In dem Kultur- und Lehrfilm erkenne ich ein Bildungs- und Lehrmittel ersten Ranges, dazu auch ein sehr wertvolles Hilfsmittel für die Wissenschaft und wünsche ihm daher die weiteste Verbreitung. Anschauliche Erfahrung ist die Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnis; der Film vermag sie in sehr zahlreichen Fällen nicht nur zu ersetzen, sondern auch zu schaffen.

Dr. E. Bumm, Universitäts-Professor und Direktor der Universitäts-Frauenklinik:

Die medizinischen Films, die ich kenne, sind zum Teil ein glänzendes Lehrmittel.

Kunsthistoriker Dr. Deri:

Anbei mein altes Sprüchlein, Ihren Zwecken adaptiert. Da Erfahrung die Mutter der Weisheit ist und der Erfahrungsumkreis des Einzelmenschen leider ein so arg beschränkter, so kann es eigentlich nicht wundernehmen, daß die Menschen in ihrer Mehrzahl zwar im Kerne gut, aber alles eher als besonders klug sind. Ist nun sicherlich das beste Mittel, um die Phantasie zu stärken, das Lesen von Dichtwerken und — vielleicht — auch das Sehen von guten Dicht-Filmen, so ist das beste Mittel, um die Intelligenz zu stärken, ohne alle Zweifel das Weiten des Erfahrungskreises in jeder Beziehung. Wie soll das nun geschehen, wo die Menschen heute stärker als je an die kurzen Ketten ihres Berufes und in die engen Wände ihrer Stube gezwungen sind? Und wo die Menschen nicht nur nicht reisen, sondern sich nicht einmal mehr Bücher kaufen können?

Und da sollte der Lehr- und Kulturfilm, sofern er gut und gelungen ist, nicht ein ganz ausgezeichnetes Mittel sein, diese Schäden wenigstens etwas zu bessern? Wenigstens, so gut es eben geht, gegen allen Zwang der Verhältnisse und die ungeheuere Enge des heutigen Lebensraumes die Voraussetzung wieder zu schaffen, ohne die ein Aufsteigen im Intellektuellen, in Klugheit und Einsicht völlig unmöglich ist: den Erfahrungskreis des Einzelnen zu weiten!

So kann der Kulturfilm eine ganze Reihe von Aufgaben erfüllen, vor allem aber eine doppelte Aufgabe lösen: die Schranken niederreißen und an ihrer Stelle Wissen und Bildung und — Ethik aufbauen.

Digitized by Google

Kulturfilm und Jugend

Von

Walther Günther, Berlin

I.

Es handelt sich bei dem Verhältnis zwischen Kulturfilm und Jugend schließlich darum, zu wissen oder festzustellen: Lohnt sich unsere Arbeit überhaupt? Erreicht der Kulturfilm unsere Jugend wirklich? Geht sie mit uns mit, wenn wir ihr den Kulturfilm bringen? Sind wir Kulturfilmarbeiter, Schulkinoleiter, Zensoren, Theaterbesitzer, Hersteller, Kritiker, Filmschriftsteller oder wer irgend sonst — auch auf dem rechten Wege? Lehnen die uns Anvertrauten etwa Filme ab? Welche und warum? Fragen über Fragen — und nicht immer Antworten.

II.

Ich will trotzdem versuchen, sie zu beantworten.

Freilich muß ich mir erst meine Begriffsbestimmung Kulturfilm zurecht machen, um richtig verstanden zu werden. „Kulturfilm" ist strittiges Gelände. Die einen haben spöttisch gemeint, das bloße Dasein des „Kulturfilms" beweise, daß alle anderen Filme solche der Unkultur seien. Die anderen sagen, was nicht Spielfilm sei und nicht unbedingt der lauten Reklame diene, sei Kulturfilm. Dabei ist vergessen worden, daß sogar einige ehrliche Reklamefilme rechte Kulturfilme sind und daß sehr wohl ein Spielfilm Kulturfilm sein kann. Wir werden gut tun, uns bei der Auffassung des Wortes „Kultur" an die Einteilung zu halten, die Werner Sombart in der Einleitung zu seinem „Modernen Kapitalismus" gibt. Er zählt da die Kulturbedingungen der Wirtschaft auf und kommt zur Aufstellung von drei Gruppen von Kultur, nämlich der objektiven, der subjektiven (persönlichen) und der Kultur als Gesamtheit der Kulturerscheinungen einer Zeit.

Die persönliche Kultur (subjektive, Eigenkultur) erblickt er in der Nutzbarmachung der Kulturgüter durch den Menschen, die körperlich als Körperkultur und seelisch als eigentliche Kulturbetätigung zu künstlerischer, moralischer oder verstandesmäßiger Vervollkommnung erfolgen kann. Er stellt dazu fest, daß sich selbstverständlich zwischen der objektiven und der subjektiven Kultur ein recht weiter

Digitized by Google

Spalt öffnen kann, je nach der Art, wie eben ein bestimmter Besitz an Kulturgut sich auswirkt.

Sombart umgeht durch die Einführung dessen, was er institutionelle Kultur nennt, den alten Gegensatz zwischen Kultur und Zivilisation und ermöglicht uns, wenn wir uns seine Einteilung zu eigen machen, nun die filmische Ausdrucksform dieser verschiedenen Kulturmöglichkeiten als Kulturfilm zu bezeichnen.

Wir würden mithin Bildstreifen, die Kirchen, Hafenbauten und Sportplätze zeigen, oder solche, die staatlichen Aufbau, Wirtschaftszusammenhänge oder Organisationsformen gestalten, also Filme, die objektive Kultur darstellen, unbedingt Kulturfilme nennen können, ebenso wie wir Darstellungen aus dem Gebiete der Körperpflege, Hygiene und Krankheitsbekämpfung als Kulturfilme ansehen müssen. Wir nennen dann allerdings um des Stofflichen, des Inhalts willen, den Bildstreifen einen Kulturfilm und beachten schließlich nicht, daß auch eine Bildfolge darum Kulturfilm sein kann, weil sie selbst ein Stück Kultur geworden ist. Der Nibelungenfilm ist eben ein Stück deutscher Kultur und Kulturarbeit, nicht etwa als sozusagen historischer Film, also als eine Darstellung der Gesamtheit der Kulturerscheinungen der sagenhaften Nibelungenzeit, sondern als ein Stück Kultur von 1924.

Und so hätte sich denn meine Betrachtung auf alle die Bildstreifen zu erstrecken, die in irgendeinem Sinne belehren, bereichern, beeinflussen, sofern sie auch für unsere Jugend in Betracht kommen.

Freilich setze ich dabei stillschweigend, wie alle, die vom Kulturfilm sprechen, voraus, daß die Bildstreifen tatsächlich Gegenstand der persönlichen, seelischen Kultur werden oder wenigstens werden sollen. Nicht nur die Benennung eines Films „Wunder des Schneeschuhs", „Fuchsjagd durchs Engadin" mit dem Wort „Kulturfilm" oder die Absicht des Herstellers, seinen Film als Kulturfilm aufgefaßt zu wissen, oder die Tatsache, daß er ihn aus einem der oben aufgeführten Stoffgebiete genommen hat, ist bestimmend. Sondern vielmehr erst dann, wenn der Bildstreifen bei den Beschauern angefangen hat, zu wirken, sei es, daß er eine stille oder laute Freude, ein tiefes Besinnen, ein Anregen zum Nachschaffen und Nachtun mit sich bringt oder nach sich zieht — erst dann wird er zum Kulturbringer, zum „Kulturfilm".

Es sei zugegeben, daß dann freilich der Begriff Kulturfilm schwankend wird: derjenige, der den Film der Jugend bringt, ist ja im Grunde noch Glied des Produktionsprozesses, nicht etwa des Verbrauches.

Digitized by Google

Auch das „In-den-Verkehr-bringen" des Reichslichtspielgesetzes — Akt der Distribution — kann ja ebenfalls nicht herangezogen werden, weil es sich in unserem Falle um Produktion von I d e e n handelt, die erst durch ein Eingreifen des Vermittlers (Schulkinoleiter, Theaterbesitzer) so lebendig werden, daß sie „verteilt" und „verzehrt" werden können (um in der volkswirtschaftlichen Ausdrucksweise zu bleiben). Derjenige, der den Kulturfilm vorführt, ist jedenfalls zunächst der gleichen Absicht wie der Filmhersteller. Und es tritt erst da eine Scheidung zwischen den verschiedenen möglichen Mittlern ein, wenn festgestellt werden soll, ob die Darbietung im Hinblick auf den letzten Zweck geschieht: den Film zum Kulturfilm werden zu lassen. Damit kennzeichnen wir gleichzeitig den Unterschied zwischen öffentlichem Theater und eigentlicher Kulturfilmbühne. Es kann noch nicht Aufgabe jedes Lichtspielhauses sein, sich zu vergewissern, wie tief der Kulturfilm gewirkt hat, wie sehr er Kulturträger gewesen oder geworden ist. Ihm muß es als einem geschäftlichen Unternehmen darauf ankommen, daß der Film überhaupt gewirkt hat. Außerdem fehlen ihm die Möglichkeiten der Nachprüfung.

Die eigentliche Kulturfilmbühne, heiße sie nun Bilder- oder Jugendbühne, Bildspielgemeinde oder Arbeitsgemeinschaft, Schulkino oder Bilderschaugemeinde, muß oder müßte ihre Arbeit da anfangen, wo das öffentliche Kino notgedrungen aufhört, nämlich in Schule und Volksbildungsverein, Arbeitsgemeinschaft und Volkshochschul-Seminar. Sie müßte das Dargebotene in den Bildungsgang eingliedern, sich von der Wirkung überzeugen und aus der Wirkung für die Zukunft lernen. Das ist letzten Endes der Grund für die Einrichtung des eigenen Schulkinos, das seine Krönung im Klassenkino fände, um da ein planmäßig verwandtes Mittel der Kulturvertiefung zu werden.

Allerdings „m ü ß t e" die Kulturfilmbühne ihre Arbeit da anfangen — „m ü ß t e"! Noch tut sie es nicht überall, nicht einmal oft. Und zwar weil außer der Erkenntnis des Wirken m ü s s e n s oft die Kenntnis der Wirkung fehlt, d. h. die der augenblicklichen, kurz und gut die Kenntnis des jugendlichen Verhaltens zum Film überhaupt, und vor allem zum Kulturfilm.

III.

W i e s t e h t d i e J u g e n d z u m K u l t u r f i l m? Das ist eben die oben bezeichnete Grundfrage für alle, die an der Jugend Kulturfilmarbeit regel- und planmäßig treiben.

Digitized by Google

Welche Jugend? Männlich? Weiblich? (Und zwar Jugendliche im Alter von 4—18 Jahren.) Gebildete? Proletarische? Land- oder Stadtjugend? Bürgerliche? Arbeiterjugend? Parteimäßig eingestellte? Konfessionell verschiedene? Rassisch verschieden geartete? Jugend am Morgen, am Nachmittag, nach dem Turnunterricht? Am Abend?

Es wird soviel verschiedene Antworten geben wie Fragen. Und eine wissenschaftlich einwandfreie Antwort wird erst erteilt werden können, wenn darüber genaue Untersuchungen vorliegen. Das steckt noch in den Anfängen. Prof. Lampe hat schon vor Jahren Selbstzeugnisse von Kindern und Jugendlichen veröffentlicht. In Leipzig liegt eine Dissertation über eine Reihe einschlägiger Fragen. In Göttingen hat Dr. Weber nach der psychologischen Seite hin gearbeitet. Ich selbst habe einige Aufsatzreihen veröffentlicht und einige in Vorbereitung. Im Film-Seminar ist seit einem halben Jahr planmäßig untersucht worden, wie Filme wirken. Aber alles das ist noch nicht sehr viel und ist kaum geeignet, uns ein Gesamtbild von einiger Zuverlässigkeit zu übermitteln. Die Stellung des Landkindes ist überhaupt noch nicht untersucht worden, wenn vielleicht auch unveröffentlichte Beobachtungen vorliegen.

Nun beruht der Mangel an planvoller Massenbeobachtung naturgemäß einfach auf der Tatsache, daß die planmäßige Feststellung der Intelligenz, also auch der Ursache größerer oder geringerer Leistung, noch durchaus in den Anfängen steckt, trotz Psychotechnik und Eignungsprüfung. Und auch bei alledem wurde eins entweder ganz vergessen oder doch nur gestreift: das Soziologische. Wir kommen dem Verhältnis der Jugendlichen wie der Jugend überhaupt zum Kulturfilm nur näher, wenn wir Jugendpsychologie und besser noch Jugendkunde und Soziologie als Unterbau unserer Arbeit benutzen. Mit der üblichen Seelenkunde des Schulkindes fassen wir freilich nicht alle möglichen Wirkungen des Kulturfilms, denn dabei entfällt die Wirkung des Heimkinos, einer Darbietungsform, die es auch gesetzlich zuläßt, daß Kinder unter 6 Jahren am Filmsehen teilnehmen, was ja durch Reichsgesetz und preußische Ausführungs-Anweisung für öffentliche Theater verboten ist (selbstverständlich auch für Schulkinos).

Nun fehlt uns die Erfahrung, wie der Film überhaupt auf Säuglinge und 2—3 jährige Kinder wirkt. Erst aus Äußerungen von Eltern, die für ihre Heimkinos sich Filme bestellten, also aus mehr zufällig gesammelten und auf halb zufälliger Beobachtung beruhenden Erfahrungen läßt sich feststellen, daß die

Digitized by Google

Kleinen nach den Figuren — Menschen und Tieren — gegriffen hätten, um sich an Spiel und Bewegung zu beteiligen, daß angespannte Aufmerksamkeit hier eine Weile dagewesen wäre, daß hie und da Angstgefühle, auch Schreien sich eingestellt hätten, daß aber im allgemeinen die Kinder beim Ansehen von Filmen sehr schön still hielten. Nun scheint mir das letzte freilich mehr ein Bequemlichkeitsargument als eines der Wissenschaft zu sein. Immerhin verrät es soviel, daß die Aufmerksamkeit gefesselt wird. Das steht nun allerdings psychologisch von allem Bewegten fest, daß Kinder das Bewegte als isoliert aus der übrigen Vorstellungsmenge herausnehmen und es mit Blick und Griff verfolgen. Neu wäre also nur die Erkenntnis, daß in den mitgeteilten Fällen auch der auf der Fläche scheinbar bewegte Gegenstand entsprechend isoliert und „begriffen" wird. Das sagt natürlich nichts über den Kulturfilm aus, denn das gilt von jedem Laufbild.

Es ist nun nicht möglich gewesen, klar herauszubringen, ob in den Fällen, in denen vorschulpflichtige Kinder die Hauptnutznießer am Heimkino sind, der mitunter geäußerte Wunsch nach Ausgabe belehrender Filme (Wasserfall, Meer, Wald, Tierleben) tatsächlich Kinderwunsch oder Elternwille war. „Meine Emma liebt das" braucht nicht objektiver Bericht zu sein, zumal, wenn eine Mutter die Übermittlerin solcher — von ihr selbst geäußerten Wünsche ist. Die Umstände pflegen es zu verbieten, nach der Wirkung zu fragen, nach der Dauer, nach etwaigen Anregungen aus dem Beschauten, so daß wir vorläufig — wie gesagt — auf Vermutungen angewiesen bleiben. Nur hin und wieder, durch Übertretung des Reichslichtspielgesetzes, ist es möglich gewesen, Äußerungen Vorschulpflichtiger zu Kulturfilmen zu erhalten. An der Uraufführung des „Hänsel und Gretel"-Films und des Bildstreifens „Elfenzauber" nahmen auch 3- und 4 jährige teil, und zu einigen Schwedenfilmen war gelegentlich eine Mutter mit ihrem Zweijährigen gekommen. Die „Hänsel und Gretel"-Beschauer reagierten körperlich in Liebe und Haß, begleiteten die Handlungen der Eltern und der Hexe mit Fragen, Ausrufen und Bewegungen und atmeten sichtlich erleichtert auf, als die beiden Kinder nach Hause kamen. Das wandernde Brot brachte Schrecken, vielleicht weniger wegen des Wanderns an sich, als um des Verlustes willen. Der Zweijährige sah den Ablauf stumm und vielleicht stumpf mit an, fing aber an zu schreien, als Hunde auf der Wand erschienen, tat also das gleiche, was ein gleichzeitig anwesender Hund immer tat, wenn er Rassegenossen erblickte. (Aber die

Digitized by Google

Untersuchung über das Benehmen von Tieren beim Anblick von Filmtieren wäre eine Untersuchung für sich.)

Wir sehen, es ist nicht viel, was sich für diese Altersstufe an Stoff zusammentragen läßt, und eine Sonderung nach den verschiedenen möglichen Gesichtspunkten läßt sich schon gar nicht vornehmen.

Mehr Anschauungsstoff steht zur Verfügung, wenn wir uns dem schulpflichtigen Alter zuwenden, also für die Zeit zwischen dem 6. und 12. Jahre und für die der beginnenden Pubertät vom 12. Jahre ab. Insbesondere für die Pubertätszeit wird sich dann vielleicht am besten nach dem Vorgang von Jaeger die Einteilung in Wachstumsalter, Reifealter und höheres Jugendalter empfehlen. Allerdings scheidet, nach dem Reichslichtspielgesetz wenigstens, die letzte Stufe aus, die nach der Jaegerschen Einteilung die Zeit faßt, die wir mitunter studierenderweise an Universitäten zu verbringen pflegen. Das soll uns nicht abhalten, auch auf diese Alterstufe bzw. auf ihre Einstellung zum Kulturfilm an der entsprechenden Stelle einen wenigstens kurzen Blick zu werfen.

Die Zeit vom 6. bis 12. Jahre verteilen wir zweckmäßig nach den für den Schul-Organismus sich ergebenden Stufen in Unterstufe und Mittelstufe, wobei wir die Tatsache vernachlässigen, daß das letzte Jahr dieser Zeit in vielen Fällen der Oberstufe zuzurechnen wäre. Es kommen für die Unterstufe an Bildstreifen kulturellen Inhalts zunächst Märchenfilme in Frage, dann Filme mit Sagen-Inhalt, Bildstreifen, die einfache Lebensvorgänge wiedergeben, also sich inhaltlich ungefähr dem Fibel- und Lesebuchinhalt anpassen, und im übrigen solche Spieldarstellungen, die dem kindlichen Gedankenkreis bis zum 9. Jahre gemäß sind. Es ist nun des öfteren, wie es sich aus der Organisation (manchmal besser Desorganisation) des Kulturfilmwesens ergibt, aus Gründen der Einfachheit versucht worden, auch Kinder dieser Stufe zu solchen Bildstreifen zu führen oder freiwillig gehen zu lassen, die ihrer Altersstufe durchaus nicht gemäß sind, so daß man also über die Aufnahmefähigkeit der Kinder vielleicht ein besseres Urteil gewinnen kann, als wenn man immer nur rein kindertümliche Stoffe dargeboten hätte. Als solche Stoffe kommen in Frage Spielfilme, z. B. jugendfreie Schwedenfilme oder geschichtliche Filme (Fridericus Rex, Nibelungen-Film, biographische, naturwissenschaftliche und ähnliche Bildstreifen).

Die Beobachtungen bei den Kindern der Unterstufe sind nun entweder zufällig gemacht worden, sei es von einem Lehrer, der nachträglich vom Kulturfilmbesuch seiner Kinder erfuhr, sei es vom Klassen-

Digitized by Google

lehrer, der um des Unterrichts und der unterrichtlichen Auswertung willen seine Kinder begleitete, sie also vorbereitete und versuchte, auch nachträglich aus dem Dargebotenen das Mögliche zu entwickeln, ferner von Schulleitern, die psychologisch vorgebildet, besonderen Wert auf psychologische Beobachtung legten, oder von Schulkinoleitern, die versuchten, möglichst planmäßig diese Seite ihrer Arbeit auszubauen, und schließlich von Eltern, auch älteren Geschwistern, die sich über die Wirkung des Films äußerten. Aber auch hier liegen erst Ansätze zu planmäßiger und regelmäßiger Beobachtung der Einwirkungen vor.

Was die Mitteilung von älteren Geschwistern, Verwandten und selbst Eltern angeht, so sind mir immer wieder die gleichen Erfahrungen bei der Erforschung der Kulturfilmnachwirkung begegnet, wie ich sie bei der Anlegung individual-psychologischer Personalbogen gemacht habe. Der erste Zahn, das erste Sprechen waren bekannt, wichtige Stufen der geistigen Entwicklung schon weniger, und am wenigsten waren viele Eltern fähig (durchschnittlich genommen), die Wirkungen eines besonderen Ereignisses, eines Buches, eines Erlebnisses oder auch eines Filmes bei ihren Kindern festzustellen oder wenigstens wiederzugeben, es sei denn, es handelte sich um physiologische Wirkungen, z. B. derart, daß ein 8jähriger Knabe nach Anschauen des jugendfreien Filmes „Das Haus im Spessart" in der Nacht fast gar nicht habe schlafen können, da die Gestalten des Films ihn bis in den Traum hinein verfolgt hätten. Gleiches wird je nach der Empfindlichkeit der betreffenden Kinder von fast jedem Film berichtet. Es ist mir sogar vorgekommen, daß nach dem Anschauen des Films „Hänsel und Gretel" empfindliche Mädchen von 8—9, aber auch von 11 und 12 Jahren sich nicht haben darüber beruhigen können, wie vor allem die Mutter so roh an den Kindern habe handeln können. Es mag in vielen solchen Fällen das in den Roheitshandlungen der eigenen Mutter oder fremder Mütter seinen Grund haben. So grausam nun auch die Mutter in diesem Film erscheint, so wenig wird man doch schließlich dem Film, der sich gerade durch seine Schlichtheit angenehm auszeichnet, vorwerfen können, daß er psychologisch Erregendes in großer Menge in sich birgt.

Immerhin wird man aus dieser Beobachtung den Schluß ziehen können, daß nicht immer der Film daran schuld ist, wenn unvorhergesehene Wirkungen eintreten, daß vielmehr die psychologische und physiologische Grundstimmung des beeinflußten Kindes maßgebend ist.

Andrerseits spielen die Lebensumstände der Kinder eine große Rolle. Bei meinem ersten Filmbesuch mit einer Klasse (im Jahre 1913)

Digitized by Google

wurde u. a. ein Verfolgungsfilm gezeigt, der große Heiterkeit bei den Kindern auslöste, als der Verfolger mit einer geschwungenen Flasche hinter dem fortlaufenden Bäckerlehrling herjagte. Bis zu dem Augenblick, in dem der Verfolger die Flasche schwang, beteiligten sich alle Kinder am Gelächter. Im Augenblick der Bedrohung mit der Flasche brach der am wenigsten Intelligente der kleinen Schar in ein entsetzliches Schreien aus, so daß er die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog und nur allmählich durch den Fortgang der Handlung und durch gutes Zureden beruhigt werden konnte. Wir haben damals das Schreien nicht verstehen können. Erst infolge ganz eingehender individual-psychologischer Untersuchung, bei der sowohl die uneheliche Mutter als die Großmutter bis weit in die Jahre vor der Geburt des Kindes die Vergangenheit bloßlegten, wurde es klar, daß der Junge, der vom Vater dummgeprügelt worden war, und der des öfteren hatte ansehen müssen, wie seine Mutter mit geschwungener Bierflasche mißhandelt wurde, nun von der Erinnerung so gepackt war, daß er eben Bild und Wirklichkeit miteinander verwechselte und in Schreien ausbrach.

Freilich liegen nun nicht alle Fälle so kompliziert, aber selbst die wenigen, die nicht einfach zu entschleiern sind, verdienten doch bei der Beurteilung der Bildstreifenwirkung mehr als bisher berücksichtigt zu werden. Wir werden allerdings kaum, selbst bei genauer Kenntnis eines Bildstreifens und auch bei tiefgehender soziologischer Kenntnis der Kinder, es fertig bringen, nur solche Bildstreifen vorzuführen, die in keinem Betracht Schreckwirkung oder Angst oder wilde Träume nach sich ziehen könnten. Aber solche Beobachtungen werden uns zur Vorsicht bei der Auswahl von Kulturfilmen mahnen müssen.

Affektwirkungen, wie die eben dargelegten, sind freilich bei alledem nicht als Norm zu betrachten. Die sanfte Kost, die wir wegen des Mangels an anderen geeigneten Bildstreifen den jüngsten Kindern bieten müssen, reizt ja auch kaum zu starker Affektwirkung. So sind denn die Beobachtungen, die wir über die Wirkung von Kulturfilmstreifen machen, nicht hauptsächlich solche des Affekts, sondern mehr solche über den Einfluß auf das Vorstellungsleben. Bei Darbietungen kleinerer Bildstreifen: „Hänfling am Nest", „Goldammer", „Eisvogel"; „Kukkuck", „Erntende Bauern", „Großstadtdasein" u. a. hat sich immer wieder herausgestellt, mit wie großer Frische und Aufnahmefähigkeit gerade Kinder in diesem Alter dem Neuen und Vielgestaltigen aufmerksam folgen und das Neue geradezu in sich einsaugen. Freilich macht sich auf der anderen Seite die Enge des Bewußtseins besonders geltend,

Digitized by Google

und man ist bei solchen vielseitigen Bildstreifen enttäuscht, wie wenig dann tatsächlich aufgenommen worden ist. Hinzu kommt die kindliche Ideenflucht. Bei besonders phantasiebegabten Kindern habe ich fast regelmäßig erlebt, daß sie sich erst gar nicht mit dem Lesen der Titel abgaben, sondern schon vorweg eilten, sich die Handlung selbst fortgeführt dachten und dann sehr viel eher das sahen, was sie sich gedacht hatten, als das, was wirklich vorging. Es ist selbstverständlich, daß ländliche Vorgänge von Berliner Kindern nicht in dem Maße aufgenommen werden konnten, als wenn es sich um bekannte Dinge in der Stadt gehandelt hätte. Vor allem dann, wenn man die Reproduktion der Vorstellung veranlaßte, kam die Geringfügigkeit der Wirkung deutlich heraus. Nun gilt allerdings für alle Alter, daß der nicht genügend große Reiz, der nicht in der gehörigen Zeit erfolgt, oder anderseits der zu große Reiz — viel auf einmal in zu kurzer Zeit — gleichermaßen stumpf läßt und so zur Langeweile führt. So stellt sich dann als fast regelmäßige Begleiterscheinung bei all solchen Kulturfilmen, die zu früh dargeboten werden, die Langeweile ein, die schließlich wieder disziplingefährdend wirkt, ob es sich nun um „Jeremias" handelt oder um „Die Bibel" oder um „Das Wirtshaus im Spessart", um einen so ausgesprochenen Lehrfilm wie die „Alpen" oder um den „Fluß von der Quelle bis zur Mündung", oder gar um technische Bildstreifen: in jedem Falle versagt sich das Kind dem Reiz, fängt an zu spielen und ist mindestens für diesen Kulturfilm verloren.

Man kann in manchen Fällen ein wenig weiterkommen, wenn man die Mitreproduktion der geschauten Bewegungen veranlaßt, damit die Reproduktion eher möglich wird. Das Bewegungs-Gedächtnis hilft dann mit, daß auch eine Vorstellungsreproduktion leichter zustande kommt, daß die Aufmerksamkeit eher wach bleibt und daß schließlich wenigstens ein Bruchteil der dem Kulturfilm überhaupt möglichen Wirkungen doch erzielt wird. Wenn wir bedenken, daß etwa 70% aller unserer Vorstellungen und unserer Vorstellungsverbindungen aus der Jugendzeit stammen und daß wir uns ferner, besonders vom 6.—12. Lebensjahre, in der Zeit der größten Gedächtnisfrische und der unermüdlichsten Aufnahmefähigkeit befinden, dann freilich müßten wir als Kulturfilm-Darbietende es uns zur Pflicht machen, unsere Arbeit unter keinen Umständen durch zu viel oder zu wenig von vornherein der Nutzlosigkeit auszusetzen.

Gerade der Erlebniseindruck eines Lehrfilms, der tatsächlich aufge-

Digitized by Google

faßt und mit den Augen aufgenommen wird, der also zum Erlebnis selber wird, kann besonders groß sein. Ich habe dabei die eigentümlichsten Erfahrungen gemacht. Eine Klasse von 9jährigen Knaben sollte mir zur Vorführung eines Lehrfilms darum nicht anvertraut werden, weil die Kinder zu stumpf seien und nur die ganze Schule blamieren würden. Als diese dann vor dem „Hänfling am Nest" saßen und das erstemal in ihrem Leben Zu- und Abfliegen, Füttern, unaufhörliches Aufsperren der Schnäbel und Wiederfüttern und immer erneute Geduld, schließlich dann höchst eigenschnäbliges Auskehren der Abfälle sahen, waren sie von einer Frische, von einer Mitteilsamkeit, von einem Drang nach Wiedergabe ihrer kleinen Einzelerlebnisse, daß es höchst unzweckmäßig gewesen wäre, die Aufnahme durch das Auge nun auch noch durch eine solche durch das Ohr (also durch Vortrag) zu ergänzen. Noch nach vier Wochen kam heraus, daß selbst die wenigst begabten Kinder die obigen Vorgänge mit erheblicher Treue und Sicherheit im Gedächtnis bewahrt hatten. — Und das zeugt von dieser besonderen Eigenheit des Films, seiner Eigenschaft, daß er dem Gedächtnis ganz andere Stützen gibt als ein anderes Lehrmittel. Es ist mir von den verschiedensten Seiten bestätigt worden, daß diejenigen Kinder, die zufällig irgendeinen Unterrichtsstoff oder ein anderes Thema, das zufällig einmal erwähnt wurde, filmisch dargestellt gesehen hatten, selbst bei mittelmäßiger Intelligenz Inhalt und selbst Gedankenfolge mit sehr viel mehr Treue hätten angeben können, als diejenigen, die sich den betreffenden Stoff angelesen hätten.

Nun fehlen freilich auch hier wieder eingehende Untersuchungen über die Wirkung des Kulturfilms auf das Gedächtnis überhaupt. Ist z. B. eine allzu große Kulturfilm-Überfütterung dem Gedächtnis schädlich?

Schließlich hat sich eine Fülle von Beobachtungen darüber ergeben, wie die Phantasietätigkeit beeinflußt wird. Einige Schüler des 3. Schuljahres nahmen z. B. an einer Vorführung des Films „Wunder des Schneeschuhs" teil, andere aus dem gleichen Jahrgang erschienen im Film „Unter Wilden und wilden Tieren", wieder andere nahmen lebhaften Anteil am Schicksal „Nanuks". Die Vorführungen hatten — das ging aus den Erzählungen der Kinder hervor — die Phantasietätigkeit lebhaft angeregt, z. B. in welcher Weise die Schwünge in „Wunder des Schneeschuhs" und die Negertänze in „Wild-Afrika" oder auch das Hüttenbauen Nanuks weitergeführt, wie sie auf heimatliche Verhält-

Digitized by Google

nisse übertragen und vor allen Dingen selbst von den Kindern nachgeahmt werden könnten. — Diese Phantasie-Beeinflussung wird freilich von manchen oberflächlichen Beobachtern der Kulturfilme und ihres Einflusses einfach geleugnet. So bequem das ist, so falsch ist es auch. Man ist da der Meinung, daß der Film so viel Tatsächliches biete, daß er das eigene Weiterspinnen von vornherein totschlagen müsse. Man vergißt aber dabei, daß diese Fülle von Tatsachen der Phantasietätigkeit Anregungen gibt und nur dazu veranlaßt, abgewandelt zu werden, das Spiel zu beeinflussen, sich in das Schicksal der betreffenden Persönlichkeiten zu versetzen, also phantasiemäßig neue Heldenbilder, wenn wir wollen, Ideen und Ideale, zu gestalten. Ob auf dieser Stufe bereits die Begriffsbildung und die Urteilsfällung wesentlich beeinflußt werden können, mag dahingestellt bleiben. Nach den bisherigen Erfahrungen erscheint es angezeigt, diese Wirkungen der Kulturfilmvorführungen doch auf eine höhere Stufe zu rücken und die bewußte Fällung synthetischer wie analytischer Urteile und das Ziehen von Schlüssen, ganz und gar die Entwicklung theoretischer wie praktischer Ideen, der des Rechts, der Vergeltung, der Freiheit, des Wohlwollens, höheren Altersstufen zu überlassen.

IV.

Wesentlich anders werden die Stellung zum Kulturfilm und seine Wirkungen auf höheren Altersstufen der Kindheit. An sich ist in der Zeit vom 9.—12. Jahre die Wirkung nicht allzu wesentlich verschieden von der auf der Unterstufe. Nur, daß die intellektuellen Wirkungen deutlicher hervortreten, daß sich bei vielen eine Art intellektuelles Lustgefühl zeigt, wenn der Bildstreifen manche Dinge schnell und verständlich lehrt. Daraus ergibt sich dann eine gewisse freudige Teilnahme an Filmdarbietungen. Man freut sich auch innerlich auf den Film. Es ist nur zu natürlich, daß alle Altersstufen die Vorführung als einen Wechsel der Methode und — des Ortes lebhaft begrüßen. Aber es ist eben bei vielen darüber hinaus ein Sichfreuen auf den Filminhalt da.

Wir dürfen nicht vergessen, daß bei nicht wenigen Kindern sich auch eine starke F r e u d e a m r e i n T e c h n i s c h e n zeigt. Das äußert sich sehr lebhaft in der Teilnahme am Film- und Aktwechsel, am Umschauen nach dem Ort, von wo das Bild herkommt; verstärkt macht sich diese technische Teilnahme natürlich bei den höheren Jugendaltersstufen bemerkbar.

Digitized by Google

Eine große Schwierigkeit der Feststellung der Wirkungen für dieses Mittelstufenalter hat sich freilich dann immer daraus ergeben, daß die Stoffe, die diesen Kindern gezeigt wurden, sich in der Darstellung nicht stark genug von dem abheben, was der Unterstufe und dem eigentlichen Jugendlichenalter gemäß ist. Man ist sowohl bei der Jugendvorstellung des öffentlichen Theaters wie bei der allgemeinen Filmdarbietung des Schulkinos immer wieder auf den Ausweg verfallen, diese Kinder zu den Veranstaltungen für ganz kleine oder zu denen für Größere mit hinzuzuziehen. Die Märchenfilme erscheinen ihnen nicht mehr recht glaubwürdig; der jugendliche Realismus glaubt nicht an „Hexen", an wandernde und wachsende Brote, zweifelt auch an Elfentänzen, freut sich dafür aber am Kutscher, am Springer, an der körperlichen Leistung, und läßt sich gern dazu anregen, nun außerhalb der Schaustätte das Geschaute nachzuahmen.

Freilich macht sich nun bald am Ende der Mittelstufe und am Anfang der Oberstufe der Einfluß des Gelesenen geltend. Im sachlich aufgebauten „Programm", z. B. „Unser täglich Brot" oder „Unsere Heizung" oder „Unsere Kleidung", erblickt man nicht von vornherein einen so starken Anreiz, daß es sich ohne weiteres verlohnte, freiwillig ins Schulkino zu gehen. Man fängt leise an, sich zu drücken, und läßt sich jedenfalls lieber zum Spielfilm einladen, zumal, wenn er „Robinson" oder einen Räuber oder einen „Wilden", oder auch „Wilhelm Tell" zeigt.

Ganz verschieden hierzu sind die Stellung zum Kulturfilm und seine Einwirkung auf noch spätere Kindheitsstufen. An sich ist in der Zeit vom 12.—18. Jahre die Wirkung wesentlich schwerer festzustellen, weil allmählich ein Sichverschließen gegenüber den Eltern wie den Lehrern — oder auch Älteren überhaupt — eintritt, so daß es dem Nichtberufenen kaum möglich ist, hinter den Schleier zu dringen. Es kommt weiter dazu, daß in diesem Alter — mindestens im Anfang dieses Zeitraumes — sich ein gewisser „Stoffhunger" zeigt, aber nicht mehr im Sinne des Lernenwollens, des Aufnehmens neuer Stoffmassen, sondern als eine gewisse Gier an dem Mit- oder Nacherleben von Handlungen. Also nicht der Kulturfilm, der methodisch aufgebaute Belehrungsfilm, der uns z. B. in den Bergbau einführt, ist etwa Ziel der Sehnsucht, sondern vielmehr der Film, der als Erzählung oder Drama (Filmdrama) Spiel und Handlung bietet. Erst am Ende dieses Zeitraumes regt sich dann ein gewisses Gefühl dafür, daß „man" doch nicht in Filme gehen

Digitized by Google

solle, bei denen man nicht besser wird, oder von denen man nichts lernt. Freilich dürfen wir nicht vergessen, daß alle die Bedingtheiten, die wir oben andeuteten, sich besonders scharf geltend machen, und daß neue hinzukommen. Da ist die erwachende und reife Pubertät, da ist die Trennung in Berufe, in Gesellschaftsschichten, in Schularten; auch Parteigesichtspunkte spielen hinein, der Verein zieht, die verschiedenen Richtungen der Jugendbewegungen nehmen den jungen Menschen in Anspruch und formen nun an seiner Stellung zum Kulturfilm bewußt oder unbewußt mit.

V.

Es kann nun nicht meine Aufgabe sein, diese verschiedenen Möglichkeiten der Stellung, die der Jugendliche zum Kulturfilm einnimmt, genau zu untersuchen.

Beschäftigen wir uns zunächst mit den Jugendlichen, die, in Unterrichts- und Erziehungsanstalten beeinflußt, regelmäßig Kulturfilme sehen. Da stellt sich heraus, daß sich die jugendlich scharfe Kritik am Kulturfilm wie an den meisten Formen menschlichen Geschehens sehr stark äußert und auch die Teilnahme am Besuch bestimmt. Was den reinen Lehrfilm angeht, so stellt man sich besonders kritisch, zumal dann, wenn das Dargebotene ohne eigentliche innere Belebung vor sich geht. Ein Film z. B. wie der Friedensvertrag von Versailles wird als Lehrfilm, insofern er volkswirtschaftlich wichtige Tatsachen belehrend darbietet, durchaus abgelehnt. Er sagt den Jugendlichen, weil ihm die Handlung fehlt, zu wenig. Erst der politisch bewußter Denkende oder Fühlende nimmt den methodischen Mangel des Films nicht mehr als störend hin, sondern entschuldigt ihn damit, daß eben diese Unmenge von unerhörten Tatsachen gar nicht anders als mit gemachter Kälte dargestellt werden könne.

Handelt es sich um den reinen Lehrfilm, dann ist auch hier oft genug die Freude über die Führung zum Vorführungslokal größer als die Freude am Dargebotenen. Der Vergleich mit dem Lehrbuch setzt ein, und da der Jugendliche gewohnt ist, Lehrbücher als langweilig nicht nur zu empfinden, sondern auch abzulehnen, so wendet er schließlich die Ablehnung des Lehrbuches nun auch auf den Lehrfilm an und findet ihn genau so öde. Er ist schließlich ebenso streng im Urteil gegenüber dem jugendfreien Spielfilm, und ich habe es öfters erlebt, daß Schüler der höheren Lehranstalten 75% jugendfreier Spielfilme als „einfach unmöglich" glatt ablehnten, weil ihnen Spiel, Darsteller, Idee, in manchen Fällen dargestellte Heiterkeit und sonstige Umstände nicht

Digitized by Google

als lebenswahr, als möglich, wahrscheinlich, echt usw. erschienen. Es wird da sehr scharf geschieden zwischen den Schwedenfilmen und ihren Verwandten und dem Harry Piel-Film z. B., der freilich auch gar nicht Kulturfilm sein will, es auch wahrscheinlich nicht mehr werden wird, der aber doch Anspruch erhebt, auch von Jugendlichen gesehen zu werden.

Es entsteht nun die Gefahr, daß solche Kulturfilme, die allzu lebensfremd und trocken, lehrbuchähnlich, ohne inneren Schwung und innere Beseelung aufgebaut sind, von sehr vielen Jugendlichen gemieden werden. Das hat sich vor allem bei Schülern von Seminaren und bei Schülerinnen von Oberlyzeen gezeigt, die aus der künftigen pädagogischen Verantwortung heraus sich auch um das Technische — Vortrag, Filmzustand, Art der Darstellung — mehr kümmern, es kritisch betrachten und zur Grundlage ihres Urteils machen. Es ist dann selbst einem begeisterten Anhänger des Kulturfilms und seiner Möglichkeiten nicht nur schwer, sondern fast unmöglich, wieder den Glauben an den Kulturfilm zu wecken. Oft genug läßt sich der Jugendliche in diesem Alter nur darum zum Kulturfilm bekehren, weil er tief herabsieht auf die Jugendlichen von 6—12, mit denen er jede Gemeinschaft ablehnt und für die als „kleine Krabben" so etwas gerade noch gut sei. Aber es ist schließlich nicht der Zweck der Kulturfilmvorführung, sich, statt Apostel zu werben, Feinde selbst zu erziehen. Jedenfalls gibt es lebhaft zu denken, daß gerade die Schüler höherer Lehranstalten an Filmvorführungen ungern teilnehmen, mindestens zu regelmäßiger Teilnahme nicht zu bekehren sind und daß die einzelnen, die regelmäßig sich zeigen, das häufig aus Gründen tun, die nicht immer mit der Kulturfilmvorführung in einem unmittelbar beabsichtigten Zusammenhang stehen. Wenn eine ganze Reihe von Obersekundanern und Unterprimanern sich zur Erledigung organisatorischer und technischer Handhabungen und Hilfen meldet oder wenn ein ganzes Schüler-Orchester einen besonders geeigneten Film einleitet oder begleitet, so liegen darin sicher Werte, die der Kulturfilm an die Schulen und die Schüler heranbringt, aber doch nicht eigentlich die, die der Kulturfilm zu bringen beabsichtigt.

Natürlich machen sich außerdem auch schon die gesellschaftlichen Einflüsse geltend insofern, als der Trieb, dabei gewesen sein zu wollen, mitreden zu können, manchen veranlaßt, sich auch einen Kulturfilm mitanzusehen.

Die tiefere Bedeutung von Kulturfilmdarbietungen äußert sich auf

Digitized by Google

dieser Stufe besonders darin, daß der Film, der wirklich Geheimnisse aufschließt, nun auch als Erlebnis Gegenstand eigener Produktion wird, d. h. daß jetzt der Aufsatz tatsächlich aus dem Erleben heraus berichtet und daß der Jugendliche, der ein solches Erlebnis hatte, aufatmet, nicht mehr Schiller oder Goethe zerpflücken oder kritisieren zu müssen.

VI.

Von wesentlicher Bedeutung ist insbesondere die Stellung, die der berufstätige Jugendliche, d. h. der Fach- und Berufsschüler, zum Kulturfilm einnimmt. Da dreht es sich in der Hauptsache um zwei Stoffgebiete, nämlich um solche Filme, die fachlich von Bedeutung sind, und um solche, die sich mit Hygiene, Sport usw. befassen. Noch mehr als bei allen andern Schularten begrüßt der Fortbildungsschüler den „Wechsel des Orts", zu dem ihn die Vorführung veranlaßt. Also auch hier ist es nicht immer reine Freude am Kulturfilm, die ihn gern zum Film kommen läßt. Besonderen Wert legt der nun auch fachkritisch Veranlagte auf die sachliche Richtigkeit des Dargestellten und auf die Möglichkeit, daraus wirklich etwas zu lernen. So ergibt sich leider eine Ablehnung fast der meisten technischen Filme, die diesen Schülern darum nicht zum Kulturfilm werden, weil entweder das Wesentliche zu schnell vorbeifließt, zu kurz dargestellt ist, oder weil nicht das Wesentliche, nämlich die besondere Beschäftigung des Fachgenossen auf der Bildwand deutlich wird. Es gibt in dieser Richtung sehr wenig Bildstreifen, die den Jugendlichen wirklich befriedigen. Krupp hat da seinen Film über „Die falsche und richtige Handhabung von Werkzeugen" herausgebracht, auch die „Gefahren des Steinkohlenbergbaues" sagen dem Schüler viel. Der „Fachfilm" hat seine Bildstreifen auf diese Deutlichkeit eingestellt, und der „Bundesfilm" hat seinen Geigenbauer von Mittenwald, Kossowsky (im „Kossofilm") seinen Klavierarbeiter, Orgelbauer u. a. so deutlich und so langsam arbeiten lassen, daß beim Anschauen nicht nur die Augen, sondern auch die Hände und die Arme die Bewegungen mitmachen und so der Kulturfilm tatsächlich zum Werkfilm wird.

Regelmäßig auf freudige Teilnahme stoßen Sport- und Hygiene-Filme. Das Geheimnis des eigenen Körpers, von dessen Wohlbefinden ja die Arbeitsmöglichkeit abhängt, das Geheimnis der Körperbeherrschung im Film entschleiert zu sehen, das ist den Jungen in den Fällen, die ich beobachten konnte, genau so wertvoll gewesen wie das Geheimnis irgendwelcher Eiswüsten oder die Einführung in all das Häßliche

Digitized by Google

der Geschlechtskrankheiten. Außerdem sind die Sportfilme ja auch Zweckfilme, die über die Freistunden-Beschäftigung Auskunft geben und außerdem anregen können, wie man seine Sportbetätigung bessert. Der Fußballfilm der Ufa z. B. ist stets mit regelrechter Begeisterung begrüßt worden.

Von besonderer Bedeutung ist auf dieser Stufe der Vortragende, der dem Verständnis aufzuhelfen versteht. Er ist über den eigentlichen Kulturfilm hinaus einer anhänglichen Gemeinde sicher.

Weiter begegnen in diesen Klassen, wie auch schon auf der Oberstufe der Volksschule, Vorführungen von Bildstreifen, die über Volkswirtschaftliches und Soziales berichten, von vornherein lebhafter Teilnahme, so z. B. der Montessori-Film (Montessori, das Haus der Kinder), der eine Einführung in soziale Hilfseinrichtungen ermöglicht.

Über dieses ganze vorgeschrittene Alter darf man jedenfalls sagen, daß die allgemeinen Beobachtungen psychologischer Art durchaus auch hier zutreffen, daß nämlich der reine Lehrfilm nirgends Gegenstand ehrlicher Begeisterung ist. Er wird eben hingenommen. Man freut sich über die Gelegenheit, ihn zu sehen, würde sich aber über jede andere Gelegenheit, etwas anderes zu tun, ebenso freuen. Das bedeutet natürlich nichts dagegen, daß auch der reine Lehrfilm Gedächtnis, Apperzeption, Assoziation, Stimmung und schließlich die Aufmerksamkeit günstig beeinflußt. Im übrigen aber gilt für alle Stufen gemeinsam, daß ein Film je nach der physiologischen und psychologischen Grundstimmung verschieden wirkt, daß die Zweckvorstellung und die soziologische Voraussetzung die Art der Aufnahme und die Tiefe des Eindrucks bestimmen.

Aber für alle gilt leider auch, daß wir über die Einzelheiten nichts wissen. Es ist noch nirgends im einzelnen untersucht worden, wie lang ein Haupttitel oder ein Zwischentitel sein müßte bzw. sein könnte, wie groß die Schrift, von welcher Farbe der Filmtitel u. a. mehr. Auch, wie der fremde Raum, die fremden Menschen wirken, ob das öffentliche Kino oder das Kino in der benachbarten Schule in ihrer Art die Aufnahmeweise eigentümlich beeinflussen, ob die Nebenumstände wichtiger sind als der Zweck der Vorführung, ob die Möglichkeit, sich mit Mädchen zu treffen oder umgekehrt, oder die der geringeren Aufsicht, der Gelegenheit zum Pfeifen beim Herausgehen, kurzum tausenderlei Nebenumstände nicht die Wirkung des Kulturfilms stärker beeinflussen, als wir denken. Es entsteht da eine Fülle von Fragen, die uns erst zeigen, wie tief wir auch hier noch in den Anfängen stecken.

Digitized by Google

VII.

Nun werden wir auch verstehen, warum es so schwer ist, den Film zur Berufsberatung zu verwerten. Letzten Endes muß gerade dieser Film stark suggestiv sein. Er soll zu einem Berufe bestimmen. Er soll Jugendliche der allerverschiedensten Lebensrichtungen, sozialen Schichten usw. an sich heranziehen. Das wird er nur können, wenn er deutlich zeigt, was wissenswert ist, und wenn er dazu anregt, zu Hause darüber nachzudenken.

Soviel aber dürfen wir zur gesamten Kulturfilmfrage aus dem bisher Skizzierten doch schließen, daß der Kulturfilm nicht ein Mittel zur Halbbildung sein darf, ein Mittel, das mit dem Anspruch auftritt, über eine Sache alles zu sagen, und damit dem Jungen das Gefühl mitgibt, nun auch alles zu wissen, sondern daß vielmehr in der Anregung zum Selbersehen, zum Selberfühlen, zum Selberwandern einer seiner Hauptwerte stecken muß. Wenn der naturwissenschaftliche Kulturfilm wirklichen Wert als Kulturbringer haben soll, dann müssen seine Beschauer zur Naturbeobachtung angeregt worden sein. Erst bei denjenigen, die selber hingehen und tiefer forschen wollen, die selber sich ihre Schmetterlinge ziehen wollen und die selber im Walde stundenlang auf dem Bauch liegen können und Tierleben nicht zerstören, sondern beobachten, erst bei solchen zeigt sich, daß der Kulturfilm ein Stück Kultur wirken kann.

Das gleiche große Werk sollte der geographische Film vollbringen. Nicht wenn wir Lage, Größe, Umfang, Bewässerung, Beschaffenheit, Bewohner usw. — wie der ewige Rhythmus in Lehrbüchern und alten Lektionen lautet — nun auch im Film abschnurren lassen, womöglich von 18 deutschen Ländern 36 mal das Gleiche, sondern wenn wir die Jungen mit dem Film durch die Landschaft wandern lassen, wenn wir also weniger geben als bisher, werden wir ein Stück Leben bieten, nicht irgendeine paragraphierte Tatsachenreihe.

Und wenn wir uns dann beherrschen können, auf Aufsätze über den Wasserfloh, die Goldammer und die Trichine zu verzichten, dann werden wir nicht nur vermieden haben, einen neuen Götzen aufzurichten, sondern erst recht mithelfen können, daß unsere Jugend sich auf das Inhaltliche des Kulturfilms freut. Wir schreiben ja schließlich auch nicht über alles, was wir auf der Straße sehen, was wir im Laufe des Tages erleben, sondern wir nehmen alle ja eine ganze Reihe von Dingen nur zur Kenntnis. Es ist also nicht so sehr Abwehr gegen den Kulturfilm an sich, wenn bei unsern Jugendlichen nicht immer helle Freude

Digitized by Google

über den Film herrscht, sondern es ist mehr die Angst davor, daß nun ein neuer methodischer Götze aufgerichtet wird, der, dem Lehrbuch ähnlich, quält, Repetitionen verlangt und in Aufsätzen breitgetreten werden will. Und so sollten wir uns planmäßig zusammentun, um am schlechten Kulturfilm festzustellen, warum er nicht wirkt oder warum er die Abwehr steigert. Und wir sollten das als Freunde des Kulturfilms und der Kulturfilmbewegung r e c h t b a l d tun. Wir sind stark genug, um die Grenzen aus dem Kulturfilmmöglichen zu erkennen und sie uns einzugestehen, und wir sind ehrlich genug, zuzugeben, daß wir aus dem Stadium des Anfangs eines Tages dazu kommen müssen, den Kulturfilm bewußt in die Kulturbewegung einzustellen. Wenn ich von hier aus und an dieser Stelle eine Anregung mehr zur Arbeit in dieser Richtung habe geben können, so ist der Zweck meiner Arbeit erreicht, die Zusammenhänge zu beleuchten zwischen dem Kulturfilm und der Jugend.

Digitized by Google

Der Kulturfilm im eigenen Heim

Von

Dr. Joachim, Kassel

Direktor der Aktiengesellschaft Hahn für Optik und Mechanik

Nirgendwo prägt sich der Kulturstand eines Volkes deutlicher aus als an der Stelle, die wohl als die Wiege jeglicher Kultur angesprochen werden kann: in der Familie, und nirgendwo bietet sich daher ein dankbareres Feld, die Errungenschaften modernster Kultur zu pflegen, als im Kreise der Familie und im Rahmen des eigenen Heims. Soviel auch die Frage der Einführung des Films in die Schule umstritten sein mag, so lebhaft auch das Für und Wider verteidigt wird, wenn es sich um den Film im allgemeinen für den Kreis der Familie handelt, die Frage der Einführung des Kulturfilms im eigenen Heim findet in den weitesten Kreisen des Publikums fast ungeteilte Zustimmung.

Es ist im Rahmen des vorliegenden Buches natürlich nicht notwendig, im einzelnen von der Bedeutung zu sprechen, die der Kulturfilm für die Familie, für das eigene Heim hat. Die vielfachen Beziehungen, in denen der Kulturfilm zu den verschiedensten Gebieten des modernen Lebens steht und die ihn bereits zu einem wichtigen Kulturfaktor gemacht haben, gewinnen infolge verschiedener Umstände eine potenzierte Bedeutung bei seiner Einführung in den Kreis der Familie. Einer der wichtigsten dieser Umstände ist der intimere Charakter der Vorführung und daher die weit tiefere und nachhaltigere Wirkung des Films.

Natürlich sind die Anforderungen an den Kulturfilm für das eigene Heim ganz außerordentlich hohe. In den verschiedensten Gesellschaftsstufen wie für die verschiedensten Altersklassen soll er stets als ein gern gesehener Gast erscheinen und in wirklich ansprechender Form unterhaltend, belehrend und anregend wirken. Die außerordentlich reiche Auswahl der bereits erschienenen Kulturfilme bietet die beste Gewähr dafür, daß in dieser Beziehung heute den verschiedensten Ansprüchen Rechnung getragen werden kann. Es kommt noch hinzu, daß in neuerer Zeit die Preise sowohl für Filme als auch für Wiedergabe-Apparate niedrig gehalten sind, so daß der Film im eigenen Heim verhältnismäßig geringe Aufwendungen erfordert, ja es ist sogar denkbar, daß derartige Vorführungen im kleinen

Digitized by Google

Kreise von Freunden und Bekannten keine wesentlich höheren Aufwendungen erfordern als der Besuch eines Kinematographen-Theaters. Welche Annehmlichkeiten der selbstausgesuchte Film im eigenen Heim gegenüber dem öffentlichen, nach dem allgemeinen Programm vorgeführten Lichtbild bietet, braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Dies trifft besonders zu für diejenigen Gesellschaftskreise, die am Rande oder ganz außerhalb der Großstadt wohnend in den seltensten Fällen Gelegenheit haben, öffentliche Kino-Vorführungen zu besuchen.

Ein wesentliches Hindernis, das sich der Einführung des Films im eigenen Heim bisher entgegenstellte, war die Unzulänglichkeit der für die Wiedergabe notwendigen Vorführungs-Apparate. Die Einführung komplizierter technischer Apparate in das eigene Heim ist immer eine mißliche Sache gewesen. Und doch erfreuen sich der photographische Aufnahme-Apparat wie das Grammophon heutzutage allgemeiner Beliebtheit im Kreise der Familie trotz ihrer mehr oder weniger komplizierten technischen Natur. So wenig sich eine umfangreiche komplizierte Kino-Theatermaschine für das eigene Heim eignet, so wenig würde sich die Atelier-Kamera des Berufsphotographen für die Zwecke von Amateuren geeignet haben. Es war der Geschicklichkeit der Konstrukteure vorbehalten, aus der Atelierkamera den leichten Handapparat zu schaffen, den heutzutage jede Dame, ja fast jedes Kind mit sich führen und bedienen kann. Die gleiche Entwicklung ist es, die uns in neuerer Zeit von der Kino-Theatermaschine zum modernen Heimkino geführt hat.

Sieht man sich die neueren Heimkino-Apparate in Form und Ausstattung an, so zeichnen sie sich fast ausnahmslos durch gefälliges und ansprechendes Äußere aus und sind einfach in ihrer Bauart und ihrer Handhabung. Gerade bei dieser Art von Apparaten ist die Einfachheit der Bedienung die Hauptsache, da oft die Handhabung des Apparates im dunklen Zimmer zu erfolgen hat. Das Einführen des Films muß so einfach sein, daß selbst die ungeübte Hand einer Dame dazu in der Lage ist. Das bequemste ist jedenfalls ein Vorführungs-Apparat mit Motorantrieb, damit die Aufmerksamkeit des Vorführers nicht zu sehr abgelenkt wird. Die richtige Form und die Unterbringung der Widerstände usw. ist ebenfalls von größter Bedeutung. Die hochwertigsten Apparate sind diejenigen mit Malteserkreuz im Ölbad, für einfachere Ansprüche genügt der Greifer-Mechanismus. Sehr störend wirkt bei Apparaten im eigenen Heim das Geräusch laufender Maschinenteile. Nur durch gute und solide Ausführung läßt

Digitized by Google

sich dieser Mangel beheben. Eine weitere Frage ist die Aufstellung bzw. Unterbringung der Projektionswand. In dieser Beziehung ist dem Geschmack des Publikums weitgehender Spielraum geboten von der einfachen Leinwand bis zu dem eleganten, als Paravent ausgebildeten Projektionsschirm.

Für die Heimkino-Apparate ist eine Frage von besonderer Bedeutung der elektrische Anschluß. Die meisten Apparate sind so eingerichtet, daß sie bequem mit jeder Lichtleitung verbunden werden können. Sehr zweckmäßig ist für derartige Einrichtungen die Verwendung von Wechselstrom, da sich die Stromumformung in diesem Fall durch sehr einfache Apparate bewerkstelligen läßt. Für transportable Apparate oder solche Einrichtungen, die öfter ihren Stand wechseln, sollte man von vornherein darauf Rücksicht nehmen, daß die elektrische Einrichtung universeller Natur ist und der Apparat an jede Spannung und Stromart angeschlossen werden kann. In Fällen, wo elektrischer Anschluß nicht zur Verfügung steht, kann man sich entweder durch Verwendung von Akkumulatoren oder durch kleine Licht-Dynamos helfen, die von Hand oder durch einen Benzinmotor u. dgl. angetrieben werden.

Bei einer Betrachtung über Heimkinematographie darf man einen sehr wichtigen Punkt nicht außer Acht lassen, d. i. die Frage der Feuer-Sicherheit. Daß das Filmmaterial infolge seiner immerhin leichten Entzündbarkeit einer besonders vorsichtigen Behandlung bedarf, ist heute auch dem Laien nichts Neues. Eine brennende Zigarre oder ein Streichholz, mit dem Film in Berührung gebracht, würde um so größeres Unheil anrichten, je größer die Filmmengen sind, die der Entzündung ausgesetzt sind. Aus diesem Grunde sollte man niemals außer der abzuspielenden Filmrolle noch weitere Rollen zur Hand haben. Aus dem gleichen Grunde sollte man aber auch die Apparate niemals größer als für 400 Meter Film wählen.

Wohl alle heutzutage üblichen Apparate sind im übrigen so eingerichtet, daß sich der Film im Apparat nicht selbst entzünden kann, z. B. durch die Hitzeentwicklung der Beleuchtungseinrichtung selbst. Es ist zweckmäßig, von Zeit zu Zeit mit einigen Zentimetern Film eine Probe hierauf vorzunehmen. Aus diesem Grunde wählt man stets kleine Glühbirnen als Lichtquelle, die nur wenig Wärme ausstrahlen. Die Verwendung von Bogenlampen für Heimkinos erscheint absolut ausgeschlossen. Man sollte aus dem gleichen Grunde auch die Anforderungen an die Helligkeit der Apparate nicht zu hoch schrauben und lieber

Digitized by Google

mit kleineren Bildern vorliebnehmen (bis etwa 1,50 Meter Bildbreite!), als durch die Wahl stärkerer Lichtquellen den Film gefährden. Sehr wichtig ist hierbei die gute Aufwicklung des Films. So bequem sich der Film in Spulen handhaben läßt, so unangenehm ist es, wenn man Hunderte von Metern Film ungewickelt auf dem Fußboden herumliegen hat. Man sollte daher nie in der Nähe von Öfen u. dgl. eine Vorführung vornehmen, auch sollte man den Widerstand möglichst aus der Nähe des Apparates entfernen. Wendet man diese wenigen Vorsichtsmaßregeln an, so ist jede Feuersgefahr ausgeschlossen und man wird sich in voller Seelenruhe dem Genuß der Bilder hingeben können.

Zum Schluß noch einen guten Rat: Man lasse sich die Handhabung des Apparates von dem Lieferanten sehr genau erklären. Man soll sich zeigen lassen, wie der Apparat und die Zubehörteile, Widerstand usw. an die Lichtleitung anzuschließen sind und am zweckmäßigsten aufgestellt werden, wie der Film einzulegen und in die Spulen einzuführen ist, wie die Filmbilder scharf und das Bildfenster richtig eingestellt wird. Ferner muß man wissen, wie man den Film umrollt, wie man ihn aus der Spule in den Apparat und aus dem Apparat in die Spule bringt, schließlich, wie man ihn klebt, wenn er einmal reißt, was bisweilen vorkommt, ohne daß den Vorführer ein Verschulden zu treffen braucht. Wer sich als Fachmann stark genug fühlt, möge sich noch mit dem Putzen der Optik, dem Ölen des Apparates sowie dem Auswechseln der Lampen und dem Neueinregulieren derselben vertraut machen, er wird dann bald seinen Film im eigenen Heim zu schätzen wissen.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, der Heimkinematographie — und dem Kulturfilm recht viel neue Freunde zu gewinnen!

Digitized by Google

Schule und Film

Von

Dr. Edgar Beyfuß

„Mein werter Herr! Wozu diese ganzen Umstände, es ist doch jahrzehntelang, ja sogar jahrhundertelang in der deutschen Schule ausgezeichnet gegangen auch ohne den Lehrfilm, und Sie werden mir doch schließlich recht geben, daß die deutsche Schule allerhand geleistet hat. Auch ist unser Pensum von Jahr zu Jahr gewachsen, so daß wir wirklich gar nicht wissen, wie wir die Zeit aufbringen sollen, um alles zu schaffen. Also bitte, verschonen Sie uns mit derartigen Vorführungen."

Diese und ähnliche Ausführungen habe ich mehr als dutzendmal bei meinen Reisen, die ich im Interesse des Lehrfilms unternahm, von meist ergrauten Schulmännern zu hören bekommen. Mehrfach sogar Aussprüche wie diese: „Was denken Sie sich eigentlich, Herr, seit Jahren bemühe ich mich, die mir anvertrauten Zöglinge meiner Anstalt vom Besuch des Kinos fernzuhalten, und dank der guten Kontrolle in unserer Stadt ist mir dies auch gelungen, Gott sei Dank! Das Kino und der Film s i n d die Brutstätten des Lasters! Und da unterstehen Sie sich, von mir zu verlangen, daß ich meine Schule zu Kinovorführungen selber in dieses verabscheuungswürdige Haus führe? Gewiß, der Film, den Sie da vorführen, mag gut sein. Seltene Ausnahme, Herr. Film i s t Schund, und wenn ich meine Kinder erst einmal daran gewöhne, ins Kino zu laufen, so kann ich es nicht mehr verhindern. Schuldiener! Der Herr will sich empfehlen!" — Ich war glatt vor die Tür gesetzt.

Aus der großen Zahl von Bedenken, die mir von den verschiedensten Seiten und verschiedensten Gesichtspunkten aus gegen den Film vorgebracht wurden, habe ich diese beiden absichtlich herausgegriffen, weil sie Typen sind und mit gewissen Modulationen immer wiederkehren. Der erste Herr, der uns als Muster einer Sorte von Kinogegnern diene, gehört zu den Gegnern aus Tradition, oder sagen wir es ruhig ehrlicher: aus Bequemlichkeit. Weil es schon immer so war, darf es auch jetzt nicht anders werden. Diese Art der Gegner des Lehrfilms vergessen aber eines, nämlich daß der Film — ganz allgemein gesprochen — ein L e h r m i t t e l ist, oder vielmehr ein Lehrmittel sein kann, und daß es Aufgabe eines jeden Lehrers ist, unter allen ihm zu Gebote stehenden Lehrmitteln für den Unterricht dasjenige herauszusuchen, das auf dem kürzesten Wege zum Ziele führt.

Digitized by Google

Die andere Gruppe von Gegnern, die eingeschworenen Fanatiker, sind aber fast noch schlimmer. Sie sind in den meisten Fällen unbelehrbar und machen einen für Pädagogen geradezu unbegreiflichen Fehler: sie vergessen, daß Film und Kino, selbst wenn es überwiegend nur schlechte Darbietungen gäbe, ein Kulturfaktor von so eminenter Bedeutung ist, daß es Aufgabe der Schule ist, sich mit diesem Problem zu befassen. Es ist eine alte Erfahrung, daß Zöglinge, die aus strengster klösterlicher Abgeschlossenheit plötzlich ins Leben hinausgelassen werden, in der Regel über die Stränge schlagen. Und so müßte jeder einsichtige Schulmann sich sagen, Film und Kino lassen sich nun einmal aus der Welt nicht wegdisputieren, und die Aufgabe der Schule ist es, nicht Vogelstrauß-Politik zu treiben, wie es überhaupt nicht Aufgabe der Erziehung ist, von den zu Erziehenden alle Probleme und alle Schwierigkeiten fernzuhalten, ihnen jeden Stein aus dem Wege zu räumen, sondern vielmehr denen, die man zu erziehen hat, zu zeigen, hier ist die Welt, so sieht sie aus, und ihnen Mittel an Hand zu geben, wie sie mit der nun einmal organisierten Welt fertig werden. Der rechte Lehrer bringt an seine Schüler wohlausgewählte, von Jahr zu Jahr schwieriger werdende Probleme zur Lösung heran und übt und stählt den jungen Menschen mit dem Ziele im Auge, daß der, den er erziehen soll, an dem Tage, da er ins Leben tritt, innerlich so reif geworden ist, daß er mit jedem Konflikt, der an ihn herantritt, fertig werden kann.

Gehen wir aber mehr ins Einzelne und bleiben zuerst bei den Gegnern „aus Phlegma". Gewiß, es ist viel geleistet worden in der deutschen Schule auch ohne den Film, und es ist richtig, daß das Pensum, das die Schulen verarbeiten sollen, von Jahr zu Jahr gewachsen ist. Um so mehr ist es notwendig, die Ziele, die erreicht werden sollen, auf dem kürzesten Wege zu erreichen. Um so mehr ist es notwendig, die zur Verfügung stehenden Lehrmittel gut auszuwählen.

Ist nun aber der Film wirklich ein Lehrmittel? Was ist ein Lehrmittel? Die Antwort liegt im Worte. Ein Lehrmittel ist Werkzeug in der Hand des Lehrenden zur Ausübung seines Berufes, des Lehrens. Es ist das Hilfsmittel, mit dem er die zum Unterricht stehende Materie seinen Schülern so beibringen kann, daß sie am schnellsten und am besten geistiges Eigentum der Schüler wird. Lehrmittel sein kann schlechterdings jeder Gegenstand, es kommt nur darauf an, wie der Lehrer diesen Gegenstand auswertet. Für ein Fach wie Technologie kann jeder Bleistift, jeder Hosenknopf und jede leere Konservenbüchse ein Lehrmittel sein. Für den Geschichtsunterricht kann jede Zeitung,

Digitized by Google

jedes Flugblatt und jedes Pamphlet in der Hand eines geschickten Lehrers genau so gut zum Lehrmittel werden wie das landläufige Schulbuch, der „Putzker" oder der „Ploetz". Eine Ansichtspostkarte aus Rom ist genau so gut ein Lehrmittel wie die Teubnerschen Wandbilder, die Szenen aus dem Leben der alten Germanen darstellen. Die Quintessenz und die Seele des Ganzen ist und bleibt der Lehrer, der jedes Ding für seinen Unterricht zum Leben erwecken kann, wenn er es als Lehrmittel benutzt. Gehen wir einen Schritt weiter. Auch eine Theatervorführung, die ich mit meinen Schülern besuche, Maria Stuart oder Wilhelm Tell, ein Rezitationsabend mit den Balladen von Schiller und Goethe kann und wird, wenn der Lehrer dieses Erlebnis richtig auszuwerten versteht, dem Unterricht dienstbar gemacht werden und ist sogar als Lehrmittel anzusehen. Wieviel mehr der wissenschaftliche Film!

Bleiben wir zuerst einmal bei dem reinen Schulpensum, bei den Dingen, die dem Lehrer pflichtmäßig vorgeschrieben sind als die Materie, die er in einem gewissen Zeitraum mit seiner Klasse behandeln muß, wie Naturgeschichte, Geographie usw. Läßt sich ein idealeres Anschauungsmittel denken als ein Film, der uns ein Tier von seinen ersten Lebensschritten an in jeder Entwicklungsphase bewegt und in seinem Elemente zeigt? Kaum! Ein kleines praktisches Beispiel: Welcher Lehrer hätte die Möglichkeit, bei Behandlung des Hirschkäfers mehr seinen Kindern zu zeigen als einige Abbildungen im „Schmeil" oder einige stilisierte Wandbilder, bestenfalls einen auf einer Stecknadel aufgespießten, benzingetöteten Hirschkäfer. Er kann seinen Schülern lediglich erzählen oder sie es in Büchern lesen lassen, wo das Tier lebt, wie es lebt, wie es sich entwickelt und wie es mit seinen Feinden kämpft. Der Film kann all dies anschaulich machen. Genau so ist es bei vielen anderen Beispielen desselben Faches, genau so ist es bei den sonstigen Gebieten, z. B. der Geographie. Kein anderes Lehrmittel vermag das Leben und Treiben in fremden Städten, Sitten und Gebräuche, Tanzfeste und Religionskunde fremder, exotischer Völker so deutlich und augensichtlich darzustellen wie ein an Ort und Stelle aufgenommener Film.

Aber darüber hinaus ist es ja nicht nur die Aufgabe des Lehrers, die als Mindestpensum ihm vorgeschriebenen Themen in der Schule zu behandeln. Exkursionen, Besichtigungen von Fabriken und ähnlicher Unternehmungen gehören schließlich auch zum „Pensum" der Schule. Soll doch der Lehrer seinen Schülern während der Schulzeit Gelegenheit geben, sich auch vertraut zu machen mit all den Faktoren, die in

Digitized by Google

ihrer Zusammensetzung das Leben einer Kulturnation ausmachen. Und mit welchen Schwierigkeiten ist oft ein derartiger Besuch in einer Druckerei verbunden, einer Maschinenfabrik oder einem ähnlichen Werk! Auch hier ist wieder der Film der beste und am schnellsten zum Ziele führende Lebensersatz.

Aber es kann nicht oft genug unterstrichen werden, daß der Lehrfilm selbst niemals Lehrer sein will und kann, niemals selbst in der Lage ist, den Schüler zu belehren. Er ist nur Lehrmittel. Und Sache des Lehrers ist es, dieses Lehrmittel in der richtigen Weise auszuwerten durch Vorbereitung auf die Vorführung, durch Nacharbeitung und intensive Bearbeitung des Gezeigten usw.

Jedoch es hieße dem Lehrfilm Unrecht tun, wenn man damit seine pädagogischen Qualitäten als erschöpft ansähe. Bei dem bisher Angeführten war der Film lediglich Stoffvermittler, war das in ihm Dargestellte, das Inhaltliche seiner Bilder, Ziel und Zweck seiner Verwendung. Aber der Lehrfilm kann mehr. Gerade seine Eigenart, gerade das, was die Benutzung des Lehrfilms schwierig macht und was ihm oft als Nachteil vorgeworfen wird, ist einer seiner Hauptvorzüge.

Gern zugegeben, die Verwendung des Lehrfilms als Lehrmittel sei weit schwieriger als die Benutzung irgendeines anderen Lehrmittels, eines Globus, eines ausgestopften Tieres oder einer Ansichtspostkarte, die von Hand zu Hand gegeben werden kann.

Gehen wir vom Idealfalle aus, den in Deutschland zu erreichen leider aus wirtschaftlichen Gründen noch nicht möglich war und voraussichtlich für die nächsten Jahrzehnte kaum möglich sein wird. Der Idealfall wäre zweifellos folgender: Jede deutsche Schule besitzt einen kleinen Vorführungsapparat und eine Reihe von Filmkopien der wichtigsten und jedes Jahr neu zu verwendenden Filme. Dann wäre die Sache bedeutend einfacher. Sobald in der Behandlung eines Pensums die Möglichkeit gegeben ist, den oder jenen Film zu verwenden, wandert der Lehrer mit seiner Klasse in den kleinen Vorführungsraum, der nicht größer zu sein braucht als eine Klasse, läßt den Film dort abrollen oder auch nur das Stückchen, auf das es ankommt, und kann an Hand dieses Streifens den Unterricht geben.

Es wird Jahrzehnte dauern, bis wir jemals so weit sind. Bis dahin müssen wir uns mit behelfsmäßigen Vorführungen begnügen. Die ganze Schule, oft sogar mehrere Schulen zusammen, müssen den Unterricht unterbrechen und an einem bestimmten Tage, gleichgültig, ob das, was im Film geboten werden soll, gerade in den Zusammenhang des

Digitized by Google

Unterrichtes paßt, eine Filmvorführung besuchen. Das hat vieles gegen sich, aber auch manches für sich. Vor allen Dingen hat es eins für sich: es ist immer noch besser, etwas zu besitzen als gar nichts. Und wenn eine Klasse, möglichst geschlossen, die Vorführung besucht, so wird stets ein geschickter Lehrer es verstehen, aus einer derartigen Vorführung Nutzen zu ziehen. Vor allem aber wird eines den Veranstaltern solcher Vorführungen immer zum Vorwurf gemacht, was durchaus nicht ein so großer Fehler ist, wie es immer dargestellt wird. Aus wirtschaftlichen Gründen muß eine derartige Veranstaltung etwa eine Stunde dauern, da sonst eine Exkursion von der Schule zum Lichtspielhaus sich nicht lohnen würde. Bei einer solchen Vorführungsdauer ist das dort Gesehene stofflich dann natürlich ungeheuer reich. Aber das ist kein Schaden, erzieht es doch unsere Jugend dazu, mit ungeminderter Aufmerksamkeit den Filmstreifen zu betrachten, erzieht sie zu assoziativem Denken. Der Schüler sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, eine Unmenge von Eindrücken, die in kurzer Zeit auf ihn eindringen, rasch in sich aufzunehmen, zu verarbeiten und zu einer Gesamtheit werden zu lassen. Gerade unsere heutige, schnellebige Zeit verlangt von den Menschen in Tausenden von Fällen mit blitzartiger Geschwindigkeit eine Situation zu übersehen, vollkommen in sich aufzufassen, zu verarbeiten und in demselben Augenblick auch schon einen Standpunkt dazu einzunehmen. Eine bessere Vorübung als eine Lehrfilmvorführung gibt es nicht. Auch dies sind erziehliche Momente, die nicht unterschätzt werden dürfen.

Es wäre nun allerdings undankbar, nicht zu erwähnen, daß überall im Deutschen Reich verstreut hie und da mit dem Lehrfilm und für den Film gearbeitet wird. In weit über hundert Orten haben sich eine Reihe von Schulen zu sogenannten Schulkinogemeinden zusammengeschlossen, beziehen regelmäßig von der Ufa, Decla, Deulig und anderen Firmen in gewissen Zeitabständen ihre Filme und werten sie aus. Weitere mehr als hundert Städte allein in Norddeutschland mit zusammen fast 2000 Schulen werden von der bereits seit zwei Jahren bestehenden Filmunterrichts-Organisation der Ufa regelmäßig in Abständen von 5 bis 6 Wochen von einem reisenden Pädagogen besucht, der ihnen die wertvollsten Lehrfilme vorführt und sie wissenschaftlich auswertet. In Süddeutschland ist, wenigstens in Württemberg und Bayern, sogar die Landesregierung bestrebt, die Organisation der Verwendung des Lehrfilms praktisch zu fördern und zu einem ständigen Glied des Unterrichtes an Schulen, Fachschulen und Hochschulen zu machen.

Digitized by Google

Eins aber darf auf keinen Fall verschwiegen werden: Was bisher an Schulen mit dem Film und für den Film geleistet worden, ist entweder der aufopferungsvollen, selbstlosen und hingebenden Arbeit einiger weniger Idealisten zu danken oder aber auf großzügige Organisationsarbeit der Lehrfilme herstellenden Firmen zurückzuführen. Die deutsche Schule als solche hat sich, wenigstens nach meinen Erfahrungen, bisher um den Film nur herzlich wenig gekümmert, und die meisten Kommunen und Landesregierungen haben sich mit schönen Worten, empfehlenden Erlassen usw., die nicht Fisch und nicht Fleisch waren, begnügt. Die große Tat, die Verwendung des Films als Lehrmittel o b l i g a t o r i s c h zu machen, fehlt noch, und doch ist das gerade so ungeheuer wichtig und notwendig. Denn es kommt noch eins hinzu: Wir, die wir für den Lehrfilm arbeiten, dürfen nicht vergessen, daß wir mit dem Lehrfilm für den Spielfilm arbeiten wollen, d. h. unsere Jugend soll in der Zeit, in der sie in ihren Ansichten und ihrem Geschmack noch bildungsfähig ist, zur Kritik und zur selbständigen Stellungnahme auch dem Film gegenüber erzogen werden. Gehen wir von einem praktischen Beispiel aus.

Ein Lehrer behandelt im Unterricht Schillers Balladen. Kein Lehrer wird glauben, daß seine Aufgabe damit erledigt ist, wenn er den Inhalt beispielsweise des „Tauchers" mit seiner Klasse besprochen hat. Vielmehr wird er der Meinung sein, daß erst dann seine Arbeit richtig einzusetzen hat. Das Ziel seines Unterrichtes wird sein, seine Schüler an der Hand von Beispielen erkennen zu lehren, was an diesem Beispiel das Künstlerische ist, und er wird danach streben, im Laufe der Jahre seine Schüler so weit in ihrem Geschmack zu erziehen, daß sie befähigt sind, später einmal, wenn sie der leitenden Hand des Lehrers entraten müssen, an jedem Gedicht, das ihnen zu Gesicht oder Gehör kommt, nicht nur zu beurteilen, ob es ein Kunstwerk ist oder nicht, sondern auch ihr Urteil zu b e g r ü n d e n. Das ist der Sinn des Deutsch-Unterrichtes.

Genau so werden wir später einmal dahin kommen, daß wir in der Schule auch Stellung nehmen zum Film und im Laufe von jahrelanger Arbeit mit unseren Kindern üben und immer wieder üben, was ein guter und was ein schlechter Film ist. Man soll nun nicht etwa denken, daß ich mir einbilde, daß dieses Fach „Filmkunde" dann später einmal in unser Schulpensum mit vier Wochenstunden in jeder Klasse eingesetzt wird. Es wäre aber schon ein nicht zu unterschätzender Gewinn für die Entwicklung unserer Bildung, wenn jeden Monat in den

Digitized by Google

zwei obersten Jahrgängen einer Schule der Lehrer geschlossen mit seiner Klasse einen guten Spielfilm besucht, und genau so, wie er es nach dem Besuch einer Theatervorstellung macht, das dort Gesehene gründlich mit seiner Klasse behandelt. Wenn wir das hätten, dann würde so viel von der Filmindustrie noch immer nutzlos verschwendetes Geld gespart, dann würde es endlich einmal dahin kommen, daß die zahlreichen, schon jetzt geschaffenen guten Filmwerke ein Geschäft bedeuten, während es doch jetzt — wir brauchen ja kein Blatt vor den Mund zu nehmen — in den meisten Fällen noch so ist, daß der übelste Sensationsschlager volle Häuser in jedem Kino erzielt, während der wertvolle, gute Film schlecht oder gar nicht besucht wird. So muß es Aufgabe der Schule sein, auf dem Umweg über den Lehrfilm zum guten Film zu erziehen, indem es den Geschmack der Jugend pflegt und bildet.

Also, um Gottes Willen, nicht den Kopf in den Sand gesteckt, sondern mit fester Faust auch dieses Problem angefaßt! Es ist schwierig, gewiß, vor allen Dingen aus einem Grunde: wie sollen unsere Lehrer die Kinder zum Film, zum guten Film erziehen, wie sollen sie den Film und am Film lehren, wenn sie selber vom Film in vielen Fällen nichts wissen, da sie ja in ihrer Lehrzeit nichts davon gelernt haben? Die Kernfrage ist daher auch die der Ausbildung der Lehrer. Es wäre viel erreicht, ja vielleicht sogar das meiste, wenn für die Zulassung zur Prüfung für den Volksschul- und den höheren Schuldienst zur Bedingung gemacht würde, daß jeder in der Ausbildung begriffene Lehrer mindestens ein Semester sich mit den wichtigsten Fragen des Films und der Kinematographie überhaupt genügend vertraut gemacht hat. Die Anfänge sind in dem freien Zusammenschluß der Berliner Lehrerschaft vorhanden, in der Arbeitsgemeinschaft Berliner Lehrer und dem ihr angeschlossenen Filmseminar, und aus kleinen Anfängen muß sich alles erst einmal herausentwickeln.

Um auf diesem Wege aber zum Ziele zu gelangen, fehlt uns noch eines, vielleicht sogar das Wichtigste: Ein Aristoteles, ein Lessing des Films! Es ist schon viel über den Film geredet und geschrieben worden. Aber das eine große, grundlegende Werk fehlt noch. Ein Werk, das uns zeigt: Was ist alles in den letzten Jahrzehnten auf diesem neuen, ja noch so jungen Gebiete der Kunst bereits erreicht worden und mit welchen Mitteln, was sind überhaupt die Mittel und die Möglichkeiten des Films, technischer und künstlerischer Art, und was kann und was soll er mit ihnen erreichen?

Digitized by Google

Wer an Schulen und Hochschulen über geschichtliche Entwicklung, über Art und Wesen des Dramas oder des Epos, der Oper oder des Liedes, der zwei- oder dreidimensionalen bildenden Kunst, oder was es auch immer sei, zu lehren hat, der kann schöpfen aus einem reichen, unendlich reichen, unablässig fließenden Quell, der hat der Hilfsmittel viele, fast zu viele. — Wer über den Film lehren will, hat — nichts! Erst im letzten Jahr ist ein bescheidener Anfang gemacht mit zwei der klügsten und wertvollsten Bücher, die bisher über den Film geschrieben wurden. Das sind: Walter Bloem d. J. „Die Seele des Lichtspiels" und Béla Balazs „Der sichtbare Mensch". Es sind Anfänge, vorzügliche Anfänge, doch der Aristoteles, der fehlt noch, aber er muß kommen und wird kommen.

*

Es ist mir natürlich nicht möglich, im Rahmen dieser kurzen Betrachtung alle angesponnenen Fäden bis ins einzelne auszuspinnen. Der Berührungspunkte von Schule und Film gibt es unzählige, es kommt nur darauf an, daß man sie sieht und daß man versucht, sie zu entwikkeln, daß man das Ziel kennt, den Weg finden will und ihn darum sucht. Bei diesem Problem „Schule und Film" handelt es sich um das Beste, was Deutschland besitzt, um seine Jugend und um die Bildung des ganzen Volkes. „Wer die Jugend hat, der hat die Zukunft!" Möge dies das Leitwort sein für alle, die den Film der deutschen Schule dienstbar machen wollen!

Digitized by Google

Staat und Kulturfilm

Von

Dr. Ernst Seeger

Regierungsrat im Reichsministerium des Innern

Die Einstellung des Staates zum Kulturfilm, wie überhaupt gegenüber dem Filmwesen, war ursprünglich eine mehr abwartend beobachtende als aktiv fördernde. Der Film war Objekt von Verwaltung und Gesetzgebung. Die aus der Feuergefährlichkeit des Filmstoffes für die Allgemeinheit erwachsenden Gefahren hatten in allen Staaten Verordnungen auf dem Gebiet der Bau-, Feuer- und Sicherheitspolizei zur Folge. In der Gesetzgebung ist es die Zensur, die die Einstellung des Staates zum Film kennzeichnet. Wenn es auch kulturwidrige Auswüchse auf dem Gebiet der Filmerzeugung (Aufklärungsfilme usw.) gewesen sind, die den Gesetzgeber auf den Plan gerufen haben, so wird mittelbar durch das Zensurgesetz auch der Kulturfilm betroffen. Denn wie jeder Spielfilm unterliegt auch der Kulturfilm, sofern er öffentlich vorgeführt werden soll, der Prüfung durch die zuständigen Filmprüfstellen.

Eine Umstellung in der Wertung des Kulturfilms trat ein, als die Regierungen der Länder durch Einrichtung amtlicher Bildstellen in eine aktive Stellung gegenüber dem Lehr- und Kulturfilm traten. Die Bildstellen in Preußen, Bayern, Württemberg, Hessen usw. wurden als zentrale Beratungs- und Prüfstellen für Lehrfilme und deren Eignung für Unterrichtszwecke ausgebaut. Erst der Krieg brachte jedoch die volle Erkenntnis der überragenden Bedeutung des Films als Propagandamittel und Kulturinstrument. Neben den Einzelstaaten trat nunmehr auch das Reich in eine ressortmäßige Einstellung zum Filmwesen. Auswärtiges Amt und Reichswirtschaftsministerium bearbeiten den Film vom Standpunkt der Außen- und Wirtschaftspolitik. Das Reichsministerium des Innern befaßte sich mit der Legislative in Zensur- und Sicherheitsfragen (Prüfung der Lichtspielvorführer, Feuersicherheit bei Lichtspielvorführungen usw.). Ansätze einer positiven Einstellung zum Lehr- und Kulturfilm fanden sich bei Errichtung der inzwischen aufgelösten Reichsfilmstelle, die als amtliche Zentralstelle für alle das Lehr- und Kulturfilmwesen betreffenden Angelegenheiten geplant war. Als Ersatz für die Reichsfilmstelle wurde im Reichsministerium des Innern ein besonderes Referat eingerichtet, das mit dem

Digitized by Google

Übergang der Bearbeitung der Filmangelegenheiten innerhalb des Ministeriums auf die Abteilung „Bildung und Schule" insbesondere die Förderung des Lehr- und Kulturfilms zu seinen Aufgaben rechnete.

Die Betätigung des Reichs auf dem Gebiet des Kulturfilmwesens ist durchaus auf a k t i v e Förderung und Mitarbeit eingestellt. Wenn die Finanzlage des Reichs diesem gegenwärtig auch keine unmittelbare Einwirkung auf die Filmproduktion gestattet, so machen sich gleichwohl im Wege der Anregung und ideellen Unterstützung Ansätze einer aktiven Förderung des Kulturfilms bemerkbar. Ausgehend von dem Gedanken, daß dem Kulturfilm in erster Linie und am wirksamsten durch Schaffung und Erhaltung einer ausgedehnten Abnehmerschaft geholfen werden könne, sucht die Reichsregierung das Interesse der Unterrichtsverwaltungen der Länder für den Auf- und Ausbau des Schul- und Volksbildungskinos zu wecken und zu vertiefen. Die 5. Tagung des Reichsschulausschusses im Jahre 1922 beschäftigte sich mit der Frage der „Errichtung und des Ausbaus von Schulkinos und Schulkinogemeinden", die zur einstimmigen Annahme folgender Entschließung führte: „Der Reichsschulausschuß empfiehlt die Förderung aller Bestrebungen, die auf die Einrichtung und Unterhaltung von Schulkinos und Schulkinoverbänden abzielen, sowie den erweiterten Ausbau der Verwendung des Lehrfilms im Unterricht und ersucht das Reichsministerium des Innern, die Unterrichtsverwaltungen über die Maßnahmen einzelner Länder und des Reichs ständig auf dem laufenden zu halten." Durch besondere Erlasse des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung sowie der Unterrichtsverwaltungen der Länder ist diesem Gedanken Rechnung getragen und den Schulaufsichtsbehörden zur Pflicht gemacht worden, die bestehenden Schulkinogemeinden und Schulkinobezirke nach Möglichkeit zu fördern. Ein weiterer Versuch, in Zusammenarbeit mit den Landesregierungen, Schulen und Schulverbänden sowie Schulkinos und Schulkinogemeinden zu einem verbilligten Bezug von Vorführungsapparaten für Schul- und Volksbildungszwecke zu gelangen, hat angesichts der gegenwärtigen Finanzlage von Reich, Ländern und Gemeinden vorerst nicht weiter verfolgt werden können. In gleicher Linie liegt die vom Reich dank der verständnisvollen Mitarbeit der Rohfilmindustrie erwirkte V e r b i l l i g u n g d e s R o h f i l m s f ü r k u l t u r e l l e Z w e c k e, wie sie in dem dem Reichsministerium des Innern zur Verfügung gestellten Rohfilmkontingent für Lehr- und Kulturfilmzwecke ihren Ausdruck findet. Das Positiv-Kontingent ermöglicht der Verbraucherschaft

Digitized by Google

den Bezug verbilligter Kopien für ihre Zwecke und dient der Erhaltung einer tragfähigen Abnehmerschaft für Lehr- und Kulturfilmerzeugnisse. Das unlängst ansehnlich erweiterte Negativ-Kontingent bildet einen Anreiz zur vermehrten Herstellung solcher Filme und erweist sich als eine wirksame behördliche Stützungsaktion, die unmittelbar der Industrie zugute kommt.

Am einschneidensten offenbaren sich die Beziehungen zwischen Staat und Kulturfilm in der Einstellung des Staates zu den kulturellen Filmerzeugnissen in Ausübung seiner Steuerhoheit. Wie eine rücksichtslose, ausschließlich unter fiskalischen Gesichtspunkten geübte Steuerpolitik von Ländern und Gemeinden für die Entwicklung des Kulturfilms, überhaupt für das gesamte Filmwesen eine Gefahr bedeuten kann, so vermag eine vernünftige und dem Wesen des Films als Kulturfaktor Rechnung tragende Einstellung der Steuerschraube die Entwicklung und den Aufstieg des Kulturfilms entscheidend zu beeinflussen. Gelingt es, dem Kulturfilm die ihm gebührende steuerliche Vorzugsstellung gegenüber dem Spielfilm, soweit dieser nicht kulturellen Zwecken dient und kulturellen Anforderungen gerecht wird, zu erkämpfen, so ist der Tag nicht mehr fern, an dem dem Schulkino gleichwertig das Volksbildungskino zur Seite steht und das Volkskino zum Volksbildungskino wird.

Solange die finanziellen Verhältnisse von Reich, Ländern und Kommunen die obligatorische Einführung des Films als Unterrichtsmittel nicht zulassen, muß es das Bestreben aller an der Förderung des Kulturflims interessierten Kreise sein, seinen Absatz auf breitere Grundlage zu stellen. Dazu bedarf es der steuerlichen Begünstigung der Spielprogramme solcher Lichtspieltheater, die dem Kulturfilm einen angemessenen Platz in ihrem Vorführungsprogramm einräumen. Wenn durch steuerliche Erleichterungen dem Lichtspieltheaterbesitzer ein Anreiz geboten wird, mehr als bisher Lehr- und Kulturfilme in sein Spielprogramm aufzunehmen, so würde damit gleichzeitig eine allmähliche Gewöhnung des sensationshungrigen Kinopublikums — das sich diesen Darbietungen gegenüber zur Zeit noch recht ablehnend, zum mindesten interesselos verhält — an kulturell wertvolle Bildstreifen erreicht und dem guten Film als Kulturfaktor und allgemeinen Volksbildungsmittel zu weiterer Anerkennung verholfen werden.

Hierbei dürfen allerdings die Grenzen nicht übermäßig eng gezogen werden, denn die kulturelle Bedeutung eines Films liegt nicht allein darin, daß ausschließlich belehrende oder volksbildnerische Darstellun-

Digitized by Google

gen in trockener Form dem Publikum geboten werden, sie ist vielmehr auch dann gegeben, wenn Belehrung und Bildung durch eine spielhafte Handlung vermittelt werden, die das Interesse an dem belehrenden Stoff zu erwecken oder wachzuerhalten geeignet ist. Das kann auch bei landschaftlichen Aufnahmen wie berufskundlichen oder Industriebildern sehr wohl der Fall sein, soweit letztere nicht etwa ausschließlich der Reklame einer einzelnen Firma zu dienen bestimmt sind.

Die Schwierigkeiten, die das Problem der steuerlichen Besserstellung des Kulturfilms in steuer t e c h n i s c h e r Hinsicht noch bietet, sollen nicht verkannt werden. Sie sind aber nicht so groß, daß die Steuerverwaltungen ihrer nicht Herr zu werden vermöchten. Der Steuer- und Volksbildungsvertrag der Stadt Hamborn mit den Vereinigten Lichtspielen daselbst vom 25. Juli 1922 gibt ein lebendiges Bild für die praktische Durchführbarkeit solcher Förderungsmaßnahmen. Einen wesentlichen Fortschritt in dieser Richtung bedeuten auch die revidierten Bestimmungen des Reichsrats über die Vergnügungssteuer vom 7. Juli 1923. Diese Bestimmungen bilden zwar nur ein Rahmengesetz, das Ländern und Gemeinden eine Mustersteuerordnung an die Hand gibt. Die Neufassung des Artikels III § 8 Abs. 2, nach dem die Steuerstellen v e r p f l i c h t e t werden können, für Veranstaltungen, bei denen der künstlerische oder volksbildnerische Charakter überwiegt, Steuerermäßigungen bis zu einer bestimmten Höhe zu gewähren, eröffnet schon jetzt die Möglichkeit, die Veranstaltung von Lehr- und Kulturfilmvorführungen steuerlich besonders zu begünstigen. Eine verständnisvolle Anwendung dieser Vorschriften, gestützt auf eine möglichst zentrale behördliche Feststellung der Kulturfilmeigenschaft steuerlich zu bevorzugender Bildstreifen, wird wesentlich dazu beitragen, dem Kulturfilm die Erfüllung seiner Mission zu ermöglichen und zu erleichtern.

Digitized by Google

Das Recht und der Kulturfilm

Von

Dr. jur. Walter Friedmann

Syndikus der „Vereinigung Deutscher Filmfabrikanten e. V." und des „Arbeitgeberverbandes der Deutschen Filmindustrie"

Die Herausgeber des „Kulturfilmbuchs" hatten die Freundlichkeit, auch mich um einen Beitrag zu ersuchen und mir hierbei ein Gebiet zuzuweisen, das ich vornehmlich zu bearbeiten pflege.

Ich habe allerdings bereits bei Übernahme des Auftrags erklärt, daß die Behandlung dieses Themas nicht ergiebig sein dürfte, weil nämlich ein besonderes Recht des Kulturfilms nicht existiert und auch nicht zu konstruieren ist. Es haben daher die allgemeinen Rechtsgrundsätze auch auf den Kulturfilm Anwendung zu finden.

Da steht in vorderster Reihe der Grundsatz, daß das Recht am Kulturfilm ausschließlich seinem Hersteller gebührt, mögen auch noch so viel Personen an seiner Herstellung mitgewirkt haben. Es hat also weder der Autor, noch der Erfinder, noch der Operateur, noch sonst jemand ein Recht an dem Kulturfilm. Und ebensowenig kann nach einer Entscheidung des Reichsgerichts vom 16. Juni 1923 derjenige, welcher ein Manuskript oder eine Idee für einen Kulturfilm geliefert hat, dessen oder deren Ausführung im Wege der Verfilmung verlangen.

Immerhin lassen sich doch bereits gewisse Ansätze zu einem besonderen Rechte des Kulturfilms erkennen; z. B. in steuerlicher Beziehung, denn das Landessteuergesetz vom 30. März 1920 und die am 1. August 1923 in Kraft getretene Novelle zu ihm bzw. die auf Grund dieses Gesetzes erlassenen Normativbestimmungen des Reichsrates über die Vergnügungssteuer haben steuerliche Vergünstigungen für Films belehrenden oder künstlerisch hochstehenden Charakters insofern geschaffen, als sie diese von der Vergnügungssteuer überhaupt ausgenommen oder doch wesentlichen Steuerermäßigungen unterworfen haben. So sind — man möchte hinzufügen selbstverständlich — überhaupt steuerfrei Filmvorführungen, die lediglich dem Unterricht an öffentlichen oder zugelassenen privaten Unterrichtsanstalten dienen oder mit Genehmigung der Schulbehörde ausschließlich für Schüler solcher Anstalten und deren Angehörige dargeboten werden, sowie auch Volkshochschulkurse.

Digitized by Google

Und weiter lassen sich gewisse Ansätze zu einem besonderen Rechte des Kulturfilms in der Gebührenordnung für die Prüfung von Bildstreifen vom 25. November 1921 und den hierzu ergangenen Verordnungen erkennen; denn nach § 5 dieser Verordnung ist gebührenfrei die Prüfung von Bildstreifen, die einen rein belehrenden Inhalt haben. Mit Genugtuung kann darauf hingewiesen werden, daß die Filmprüfstellen und insbesondere die Oberprüfstelle in der Auslegung des Begriffs „rein belehrender Inhalt" recht weitherzig zu verfahren pflegen und nicht nur einen rein dogmatischen Inhalt verlangen, sondern Gebührenfreiheit auch dann aussprechen, wenn es sich um Filme handelt, die den Namen „Kulturfilm" in weitestem Sinne tatsächlich verdienen.

Ferner kommt die Zensurgebührenordnung den Interessen der Kulturfilmhersteller noch insofern entgegen, als sie die Prüfungsnormalgebühr (10 Goldpfennig pro Meter) für solche Filme, welche zur Vorführung auch vor Jugendlichen zugelassen werden, auf die Hälfte (also 5 Goldpfennige) und für solche Filme, die Landschaften oder Tagesereignisse darstellen, auf ¼ (2½ Goldpfennige) herabsetzt.

Endlich wäre noch die Rechtsstellung eines hervorragenden Trägers der Kulturfilmbewegung, nämlich der Schulkinogemeinde, zu erwähnen.

Grundsätzlich können natürlich die Schulkinogemeinden jede Rechtsform wählen, die ihnen genehm erscheint; demgemäß begegnen wir hier den verschiedensten Rechtssubjekten. Wir finden die Form der G. m. b. H. des eingetragenen wie des nichteingetragenen Vereins. Wir sehen aber auch nicht selten die Rechtsform der Gesellschaft nach bürgerlichem Recht. Auf die Gestaltung kommt es hierbei wohl auch nicht so sehr an, weil vermögensrechtliche Gefährdungen insofern nicht zu besorgen sind, als doch bei den Schulkinogemeinden die Ausgaben mit den Einnahmen im Einklang stehen dürften und somit eine Heranziehung der Mitglieder über das eigene Vermögen der Schulkinogemeinde hinaus nicht zu befürchten steht. Weit wesentlicher ist der Inhalt und der Geist, den die Kulturfilmbewegung beseelt, der man die besten Erfolge wünschen muß, weil ihre Erfolge auch mit Naturnotwendigkeit der großen Mutter, dem Film und der Kultur überhaupt zugute kommen müssen.

Digitized by Google

Religion und Film

Von

Heinrich Frey

Hier öffnet sich der Kunst des Kulturfilms ein Feld von unabsehbarer Weite, das dem Film Millionen Anhänger verschaffen kann, die ihm heute noch fernstehen. Kunst und Künstler brauchen ihre Gemeinde und so steht es auch mit den Wissenschaften. Bücher, die nicht gelesen werden, Bilder, die der Meister von niemandem beschauen läßt, und Kompositionen, die niemand hören darf, haben ihren Zweck verfehlt. Der Gelehrte will der Allgemeinheit dienen, der Maler durch seine Schöpfungen dem Volke einen Anschauungsunterricht darbieten, der Komponist durch seine Werke die Menschheit seelisch erfreuen und erbauen. Die Kunst des kirchlichen Lehrfilms soll der Religionsgemeinde ebenfalls einen Anschauungsunterricht bieten.

Wie der Gelehrte, Künstler und Kunst ihre Gemeinde brauchen, so ergeht es auch der Religionslehre, nur mit dem Unterschiede, daß erstere, jeder seiner Gattung entsprechend, ich möchte sagen, seine Gemeinschaft neu gründen muß, während die Religion, welcher der kirchliche Film dienen soll, ein seit Ursprung der Menschheit gefestigter Besitz geworden ist.

Die Religion ist im allgemeinen das Verhältnis des Menschen zu einem göttlichen Wesen, welches in der Verehrung der Gottheit hervortritt. Die neuere Religionsphilosophie hält einstimmig daran fest, daß eine ursprüngliche Anlage der Menschennatur für die Religion behauptet werden müsse. Schon die geschichtliche Erfahrung lehrt, daß Religion in irgendwelcher Form unzertrennlich mit dem geistigen Wesen des Menschen verbunden ist. Besonders eifrig ist danach die Frage nach dem eigentlichen Sitz der Religion in den menschlichen Geisteskräften behandelt worden. Während Kant den Sitz der Religion in dem Gewissen erblickte, d. h. in dem Bewußtsein der sittlichen Pflicht (also dem Willen) sah ihn Hegel in dem Erkenntnisvermögen (dem Denken), de Wette u. a. im ästhetischen Gefühl. Es war das Verdienst Schleiermachers, diesen Einseitigkeiten gegenüber das „ursprüngliche Gefühl" als den mütterlichen Boden der Religion geltend zu machen, d. h. die ursprüngliche Einheit der Seelenkräfte, die sich dann notwendig im Fühlen, Erkennen und Wollen offenbart.

Das Wesen der Religion beruht danach nicht einseitig im Erkennen,

Digitized by Google

denn die vollkommenste Kenntnis einer Religion macht deshalb noch keinen Anhänger derselben; ebensowenig im Willen, denn dies würde nur zu einer einseitigen Moralreligion führen; noch endlich im bloßen Gefühl, da sonst unklare Schwärmerei schon Religion wäre, — sondern im richtigen Zusammenwirken aller dieser Seelenkräfte. Die Frucht desselben ist nach Schleiermachers trefflicher Darlegung „Gefühl der absoluten Abhängigkeit" von einem Übersinnlichen, und dieses „Abhängigkeitsgefühl" macht somit das eigentliche Wesen der Religion aus. Die Offenbarungsreligionen unserer Kulturwelt schöpfen ihren Inhalt aus der Jahrtausende alten geschichtlichen Überlieferung, durch die sie den Glauben an bestimmte göttliche Wesen und die Art ihrer Verehrung fertig überkommen haben.

Zu dieser uralten Tradition will sich nun plötzlich ein erst Jahrzehnte alter Neuling namens „Film" gesellen, vielen Menschenkindern nur dem Namen nach bekannt und noch dazu mit oftmals unerfreulichem Leumund.

Sehen wir uns zunächst unsere christliche Religionsgemeinde an, die wir in drei Gruppen teilen können: die indifferente, die liberale und die streng gläubige. Da erstere bei allen Religionserwägungen ausscheidet, bleiben noch 66% Gemeindeglieder, die kirchlichen Veranstaltungen evtl. zugänglich zu machen sind. Diese 66% müssen wiederum geteilt werden und zwar in zwei Gruppen, in denen beiden es Kunstbegeisterte gibt, die Sinn für alles Schöne haben, dem Theater wohlgeneigt sind, aber den Filmdarbietungen mit gewissem Mißtrauen begegnen. Der Rest steht dem Theater und nun gar erst dem Film feindlich gegenüber. Selbst in gebildeten Kreisen der liberalen Gruppe gibt es Leute, die den Film ablehnen. Es konnte meinen Bemühungen in einigen Fällen nicht gelingen, Persönlichkeiten führender Stellung, die als durchaus liberal bekannt sind, zu veranlassen, sich versuchsweise die Sondervorführungen eines Films, der ihr Interessengebiet berührte, anzusehen. Diese Vorkommnisse erinnern lebhaft an die Zeit, wo es dem Schauspieler nicht vergönnt war, ein ehrlich Begräbnis zu erhalten; der Komödiant war „unehrlich", d. h. ehrlos, das Schulmeisterlein eine höchst spaßige Erscheinung in der damaligen Kultur.

In kirchlichen Kreisen treffen wir auf dem Gebiete der Filmanschauung oftmals noch tief mittelalterliche Begriffe an, aus denen heraus sie den Film als „vergiftendes Teufelszeug" verwerfen und allen Filmleuten, Direktoren, Regisseuren und Schauspielern, wenn es in

Digitized by Google

ihrer Macht stände, ein ehrliches Begräbnis versagen würden. Aber unbeirrt wollen wir den von uns richtig befundenen Weg weiterwandern in der fröhlichen Zuversicht, daß es uns gelingen wird, den richtigen Religionsfilm zu schaffen, der auch den Strenggläubigen die erwünschte Erbauung bringen kann.

Dieser Film wird dann nicht nur den Gemeinden in der Kirche vorgeführt, er wird, in dem Schularchiv für Unterrichtszwecke fortan aufbewahrt, seinen dauernden Platz finden. Ich bin überzeugt, es wird die Zeit kommen, wo jeder Schulrat ein solches Filmarchiv in Verwahrung hat, das für die Anschauung der Unterrichtsstunde dient. — Der schon vorhandene Kultur- und Lehrfilm wird uns, wie auf allen Gebieten der Filmkunst, das erwünschte und berechtigte Ansehen verschaffen und dem kirchlichen Film ein treuer Förderer sein.

Zunächst stehen wir, wie gesagt, im Religionsfilm — um biblisch zu reden — noch am ersten Schöpfungstage. Religion und Film, das klingt in unserer Zeit „wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt" und beweist, daß der Filmkunst noch große Kulturaufgaben beschieden sind. Zwar haben die Italiener und Franzosen auf dem Gebiete des kirchlichen Films schon manchen nennenswerten Versuch unternommen, haben Bibelfilme und Passionsfilme geschaffen, die in ihren Ländern und namentlich in Amerika mit Anerkennung vorgeführt wurden, aber in Deutschland bedauerlichen Widerstand erfahren mußten. Das in Deutschland am häufigsten gespielte Filmoratorium „Christus" der Cines fand bei seiner Einführung in Deutschland — außer Westfalen und Rheinland — bedenklichen Widerspruch in kirchlichen Kreisen, ganz besonders aber bei der deutschen Lehrerschaft, obgleich führende Filmleute mit berechtigter Anerkennung für das Werk eintraten. Die biblischen Filme „Joseph", „Galliläer", „Judith und Holofernes" konnten trotz größter Reklame nicht die erwünschten Erfolge in Deutschland erringen. Der „Bibelfilm" und last not least das große Filmwerk „INRI" erlebten das gleiche Schicksal der Ablehnung; obwohl unsere besten Regisseure mit Einsatz ihrer ganzen Kunst und die Hersteller mit ungeheurem Aufwand an Kapital in den oben genannten Werken wirkliche Kunstwerke schufen, blieb der erhoffte Erfolg aus. Milliardenkapitalien gingen verloren.

Goethes Worte: „Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen. Wenn es nicht aus der Seele quillt und mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer füllt" — weisen hier den rechten Weg. Zu untersuchen, ob Regisseur oder Dramaturg nicht den führenden Weg gefun-

Digitized by Google

den haben, ist nicht Zweck dieser Zeilen. Man wollte bei der Gestaltung der oben genannten Filme dem Geschmack des Kinopublikums Rechnung tragen und brachte alle erdenklichen Sensationen und Legenden hinein, und hierin ist die Ursache des Mißerfolges, den man erfahren mußte, zu suchen. Verfehlt war auch der Versuch, die Politik für den kirchlichen Film zu verwerten. Politik und Kirche müssen gesondert werden.

Aus allem schon Gesagten geht hervor, daß der kirchliche Film nicht als Sensationsfilm, sondern als Kultur- und Lehrbild gestaltet werden muß. Wer allerdings den Vorzug hatte, im November 1922 in den Biophonlichtspielen, Berlin, Potsdamerstraße, einer Sondervorführung des Christusfilms beizuwohnen, zu der etwa 800 Pädagogen aus Groß-Berlin geladen waren, wird der Ansicht sein, daß der kirchliche Film ein gar gefährliches Ding bedeuten kann. In der anschließenden Aussprache behauptete eine Gruppe: „Diese Lügen wollen wir von unsern Kindern und dem Volke fernhalten", andere wieder: „Unsere heiligsten Empfindungen wollen wir nicht im Film verkörpert sehen" usw., bis dann als Schlußwort eine Frau Stadtverordnete W. die Versicherung abgab: „Verlassen Sie sich, meine Herren, der Christusfilm wird fortan besonders unserer Jugend ferngehalten werden." Diese scharf einschneidenden Urteile interessierten mich als alten Kirchenmenschen ungemein und ließen in mir das Verlangen entstehen, das Urteil der Gemeinde zu erproben. Gleich bei dem ersten Versuche im Vorort S. brachte der dortige Lehrerverein eine Notiz in der Tagespresse: „daß er die Vorführung des Christusfilms aus allen möglichen Gründen ablehne". Nun kam die letzte Instanz, die Entscheidung bringen sollte, die Gemeinde selbst. Und hier gab es einen durchschlagenden Erfolg. Obgleich die Vorführungen nachmittags stattfinden mußten, kamen die Zuschauer in Scharen herangezogen, um, wie sie sagten, sich an den Darbietungen zu erfreuen und zu erbauen.

Seitdem habe ich in mehr als 100 Kirchspielen eine interessierte Gemeinde gefunden und somit den ersten bahnbrechenden Schritt für den kirchlichen Film gewonnen. Obwohl mir der konfessionell geeignete Film nicht zur Verfügung stand, ergab sich dieses erfreuliche Resultat.

Sehr beachtenswert ist auch die Beobachtung, daß der lokale Erfolg weniger günstig war, wenn die Vorführung des Films aus irgendwelchen Gründen nicht in der Kirche, sondern in einem Saal oder Kino stattfinden mußte. Bezeichnend für die gehabten Erfolge ist ein Bericht im Organ des Zentralausschusses für innere Mission, in dem es u. a.

Digitized by Google

heißt: „Sehr starker Besuch; Vorführungsräume überfüllt, Hunderte mußten abgewiesen werden; weihevolle Stille und Stimmung, eine Menge Menschen kamen, die sonst nie von der Kirche erreicht werden, und wurden in den Kreis kirchlicher Beeinflussung hineingezogen."

Gelingt es der Filmkunst, kirchliche Filme ohne konfessionelle Bestrebungen, aus rein geschichtlichen Quellen, für die christliche Kirche zu schaffen, so erstehen dem Film neue Gemeinden von schätzenswertem Einfluß und der Religion ein in unserer Zeit erwünschtes Lehrmittel.

Es liegt die Gefahr nahe, daß die Konfessionen besondere Tendenzen propagieren wollen, aber der Filmschöpfer darf sich dadurch nicht beeinflussen lassen und muß geschäftlich darauf bedacht sein, der Allgemeinheit zu dienen. Vor allen Dingen muß bei der Gestaltung des Religionsfilms eine erfahrene, kirchlich orientierte Persönlichkeit neben der Regie mitwirken. Ob ein Theologe die geeignete Person wäre, ist zu bezweifeln. Kein Theologe ist in der Lage, in Religionsfragen rein objektiv zu urteilen. „Die Katze läßt das Mausen nicht" und jeder Theologe wird seiner Konfession, wenn auch verschwiegen, einen kleinen Vorsprung geben wollen. Der Lehrer für Kirchengeschichte würde wiederum mit dem Regisseur in dauerndem Kampfe liegen. Eine Persönlichkeit vom Schlage des Prof. Dr. Lampe wäre für die Mitwirkung von nutzbringender Bedeutung. Die aus obengenannten Filmen gesammelten Ausschnitte ergeben mindestens 1500 Meter, darunter sind oftmals Aufnahmen von ungeheurem Kostenaufwand. Bei sachgemäßer Beratung wären Zeit- und Milliardenausgaben erspart worden.

Ich gebe dieser kurzen Betrachtung das Schlußwort, daß m. E. der kirchliche Film eine der zukunftsreichsten Arten des Lehrfilms sein wird, und daß die zur Zeit noch fernstehenden Kreise einst in freudiger Erwartung jede neue Schöpfung auf diesem Gebiete begrüßen werden, wenn es der Kunst gelingt, den rechten Weg zu finden.

Digitized by Google

Literatur und Film

Von

Prof. Dr. Paul Hildebrandt

Als die große Epoche des Films begann, jagten die Hersteller, ohne irgendwie sich mit dem Wesen dieser neuen Kunstgattung zu befassen, dauernd nach neuen Stoffen. Was lag näher, als diese auf dem Gebiet zu suchen, das dem Film am verwandtesten zu sein schien und auf dem anerkannte künstlerische Erfolge schon seit Jahrhunderten errungen waren: der Literatur.

Wenn man die Leinwand, auf der sich das Lichtbild dem Publikum zeigte, mit der Bühne verglich, so ergaben sich allerdings außerordentlich viel Berührungspunkte. Hier wie dort agierten lebendige Menschen, hier wie dort wickelte sich ein Stück Leben ab, beherrscht von leitenden Motiven, die sich aus den menschlichen Leidenschaften entwickelten, hier wie dort gab es dramatische Steigerung, Höhepunkt, Abfall, Schluß. Nur eins fehlte beim Film — die Sprache.

Und so war es bei der oberflächlichen Betrachtung ganz natürlich, daß diese beiden Kunstgattungen miteinander sozusagen vermischt wurden, ja, daß der Film zu einem unvollkommenen Nachahmer der Literatur degradiert wurde. Man photographierte gewissermaßen das Theater. Ganze Dramen wurden ohne jede Änderung oder allenfalls mit leichten Abstrichen und Zusätzen auf die Leinwand übertragen, und wo der Film reden wollte und nicht konnte, schob man, wie bei jenen bekannten gotischen Heiligenfiguren, lange Spruchbänder ein — sogenannte Zwischentitel — die womöglich in der Sprache des Dichters selber kündeten, was die stummen Figuren litten oder worüber sie sich freuten, was ihnen aber der Gott der Kinematographie auszusprechen verwehrte.

Ehe man erkannte, daß dieser Weg völlig falsch war, daß Literatur und Film letzten Endes nichts, aber auch gar nichts miteinander zu tun haben, und daß die Kinematographie auf diesem falschen Wege nicht nur keine Lorbeeren erntete, sondern im Gegenteil einen mißglückten Film nach dem andern zeugte, verging eine erhebliche Spanne Zeit. Zwar, einige Kritiker, die über den Film auch nachgedacht hatten — im Jargon der Filmhersteller „blutige Laien" oder allenfalls „verrückte Idealisten" —, machten darauf aufmerksam, daß auf diese Weise niemals ein wirklicher Film ent-

Digitized by Google

stehen könne, daß vielmehr das Wesen des Films immer mehr in Vergessenheit gerate. Die „Macher" erklärten freudestrahlend: „Ihr seht doch, daß es geht! Das Publikum drängt sich ja gradezu ins Kino, und das ist doch ein Beweis dafür, daß wir Recht haben!"

Mit Verlaub — das war und ist gar kein Beweis: die Menge beweist überhaupt nichts. Sonst müßten die Possen, die seichtesten Operetten, die niedrigsten Vergnügungen das wahrhaft künstlerische Genre zeigen — und nicht die Dramen unserer großen Meister, denn bei diesen ist es leer und zu jenen drängt sich die Masse. Der reine Geschäftsstandpunkt, der so oft im Gespräch von den Kinogewaltigen als der einzig maßgebende betont wird, führt im Gegenteil durchaus irre und sicherlich stets zu einer Senkung des Niveaus statt aufwärts!

Das Komischste aber ist und bleibt doch, daß man dauernd in dieser neuen Kunstgattung des Films nicht von dem ausgeht, was sie besonders Treffliches besitzt, sondern von dem, was ihr fehlt, also der Sprache. Auf alle Weise betont man die Stummheit dadurch, daß man die Figuren dauernd reden läßt. Man sieht ein Bild, das so aufgenommen ist, daß man es nicht versteht, und schon folgt ein erklärender Titel, damit man ja erleichtert aufatmet und sich darauf besinnt: Ach ja, natürlich, die Personen reden zwar, aber wir können nicht hören, was sie sagen! Wie nett von dem Verfasser, daß er es wenigstens nachher verdeutlicht! — Und wenn nun gar ein ganz bekanntes Stück oder ein Roman, den jeder Mensch gelesen hat, auf der Leinwand zappelt, dann rechnet der Bearbeiter doch mit der Blödheit des Publikums und schiebt schnell ein halbes Dutzend Verse oder eine viertel Seite Roman ein, damit man nur ja merkt, wie getreu der Film den Stoff wiedergibt.

Wo in aller Welt sind wohl die Maler davon ausgegangen, daß ihnen die Möglichkeit fehlte, die Figuren perspektivisch darzustellen? Doch nur in jenen Zeiten, deren „Malkunst" wir heute nur noch vom historischen oder antiquarischen Standpunkt aus betrachten. (Daß heute gewisse Schulen, die „intellektualistisch" eingestellt sind, bewußt die archaische Periode wieder heraufbeschwören wollen, ändert daran natürlich nichts.) Man kann doch nicht die Fehler einer Kunstgattung betonen, sondern muß umgekehrt versuchen, sie zu verdecken.

Was heißt nun in unserem Fall: „verdecken"? Doch wohl dies, daß man die verfilmte Literatur ein für alle Mal ablehnt und ausmerzt. In Wahrheit liegt die Stärke der neuen Kunstgattung des Films, — als eine „Kunstgattung" wollen ihn seine Gegner ja nicht gelten lassen und das

Digitized by Google

ist die Quittung auf das törichte Verhalten seiner Anhänger, das ich beschrieb, — darin, daß seine Personen, seine Darstellungen ebenso unwirklich, unfaßbar, unabtastbar sind wie die der Bühne wirklich, körperlich, greifbar. Raum und Zeit, die das Drama anerkennt, existieren für den Film nicht: die Menschen verschwinden, er wischt sie sozusagen aus, obwohl sie eben noch da waren, er zeigt Dinge, die zur gleichen Zeit an verschiedenen Orten geschehen, zusammen, nebeneinander. Aber er verfügt auch souverän über die Zeit: eben sehen wir den Jüngling die Braut umarmen — ein Ruck, und wir sind in die Zeit versetzt, in der sie als Kinder miteinander spielten.

Dieses Erhabensein über die Kategorien, an die wir im Leben gebunden sind und in denen sich demzufolge auch die Literatur abspielt, weist dem Film den Weg ins Geheimnisvolle, Phantastische. Da hat er seine Stoffe zu suchen, wohin die Urtriebe, die Wunschträume des Menschen weisen: im Übernatürlichen oder da, wo des Lebens Urgründe sich erschließen, die darzustellen das Drama, der Roman dauernd versucht, ohne jemals sich dazu erheben zu können, weil ihre Mittel es ihnen nicht erlauben. Darum ist der Film allerdings einer Literatur verwandt, aber jener Art, die zwar geschrieben und gedruckt ist, eigentlich aber ein Wesen hat, das grade vom Literarischen fernab liegt: dem Märchen, der Sage. Natürlich nicht so, daß nun der Filmproduzent einfach ein Märchen nehmen und schlankweg verfilmen könnte: da wird er schwerlich zu einem guten Film kommen, sondern so, daß er die Elemente des Märchens erfaßt und aus ihnen ein neues konstruiert, das an sich „filmisch" ist.

Der Film kann und muß in der Sphäre des Phantastischen das darstellen, was nur er darstellen kann und wobei er nicht dauernd seine Unfähigkeit, zu reden, den Zuschauern gegenüber entschuldigend betonen muß: die primitiven Leidenschaften. Das Durchschauen des Menschen bis in seine Elemente und das Herausheben eben dieser Elemente, ihre Darstellung in ihrer Reinheit, ist die Aufgabe des Films. Die Literatur löst gewiß auch den Menschen auf, aber ihre Aufgabe ist es, seine Kompliziertheit zu erweisen! Darum und nur darum wirken Filme wie „Die Straße", „Sylvester" und namentlich „Schatten" so ungeheuer stark, weil wir bis auf den Grund des Menschen sehen, durch die Kompliziertheit des Lebens und des Menschen immer wieder jene primitiven Gefühle von Haß und Liebe, von Eifersucht, unbeherrschter Wut, von Feigheit und Mut und was dergleichen mehr ist, als die treibenden erkennen.

Digitized by Google

Es hat etwas Schreckhaftes, tief Eindrucksvolles, wenn der Mensch immer wieder erfährt, daß er in einem unlöslichen Zusammenhang mit seinesgleichen steht, oder wenn ihm, um mich anders auszudrücken, tausendmal das „Erkenne dich selbst" aus der Kunst entgegentönt. Diese Erkenntnis aber kann der Film noch schneller, noch einfacher vermitteln als Drama oder Roman. Denn dort ist der Dichter an seine komplizierten Figuren gebunden — er muß ihre Kompliziertheit erklären; der Film, der sich ins Phantastische erhebt, vereinfacht die Menschen, und grade deshalb finden wir in jedem ganz uns selbst. In der Literatur haben wir in jedem Menschen ein Stück von uns und doch ist jeder anders als wir — hier bildet im Gegenteil die Gesamtheit der Menschen erst uns.

Es ist also nichts mit der verfilmten Literatur. Das hindert nicht, daß weiter solche Filme gemacht werden. Immerhin scheinen doch die Grundzüge, die hier aufgestellt wurden, von den Besten als richtig empfunden zu werden. Sicherlich aber werden, je weiter der Film zu einer wirklichen neuen Kunstgattung hinaufgestaltet wird, die Literaturfilme verschwinden, um den wahren „Kulturfilmen" Platz zu machen.

Digitized by Google

Kulturfilm und Dichtung

Von

Willy Rath

Auf den ersten Blick wird es viele sicher befremden, die zwei Begriffe Kulturfilm und Dichtung gekoppelt zu sehen. Wer sie bereits als äußerst vereinbar anschaut, mag dies Befremden bedauern. Schadet aber nichts; man wird sich wohl verständigen, wenn man sich über die diesmalige „Sondereinstellung" auf jedes der beiden Wörter einigt.

Zuerst mußte die Bezeichnung „Kulturfilm" überwiegend als eine Schutzverkleidung des rasch verdächtig gewordenen „Aufklärungsfilms" herhalten, dann wurde sie Name des „Lehrfilms", im besonderen desjenigen, der nicht streng wissenschaftlich, nicht doktrinär auftritt. Und zuguterletzt scheint „Kulturfilm" nun und fortan jeden Film bezeichnen zu wollen, der durch eine ihm innewohnende Idee — doch über dies Wort wäre wieder lang zu disputieren — sagen wir lieber: der durch ideellen, künstlerischen oder sonstwie kulturellen Wert über den einmaligen Schau- oder Spannungzweck hinausstrebt.

Ähnlich weit wird auch der Begriff Dichtung zu fassen sein, wenn man ihn mit dem des Kulturfilms in Verbindung bringen will. Insofern nämlich, daß man am Ende zu sagen berechtigt sein müßte: durch Gehalt an Dichtung unterscheidet sich der Kulturfilm von den anderen möglichen Filmarten, von den zwei Hauptgattungen, dem bloß unterhaltenden Spielfilm und dem nur nüchtern unterrichtenden, zeigenden, aufzählenden Lehrfilm.

Ein willkommener Anlaß bietet sich hier, den seltsam zwiespältigen Mißbrauch zu vermerken, der mit dem Wort Dichtung gemeiniglich getrieben wird.

Auf der einen Seite (nicht zuletzt innerhalb der Filmwelt) muß man eine viel zu weit gehende Anwendung feststellen. Sie erstreckt sich beinahe auf alle geschriebene, gedruckte oder von Bühnen dargestellte Fabulierung, ohne zu bedenken, daß auch in belletristischen Büchern und auf dem Theater — grundsätzlich nicht anders als beim Lichtspiel — das rein Dichterische im engeren, strengeren Sinne das Seltene bleibt und die Unterhaltungsmache, mehr oder minder arm an Idee und seelischer Wärme, die Hauptmasse stellt. Daher der über-

Digitized by Google

triebene Respekt minder gebildeter Filmleute vor der gedruckten Literatur an sich.

Auf der andern Seite findet man dagegen eine verengernde Auffassung des Dichterischen, als sei es unlösbar ans gedruckte oder rezitierte Wort gekettet. Die abergläubische, oft höhnische Angst mancher Filmfabrikanten vor dem „Literarischen" steht damit in dunklem Zusammenhang. Wieder einmal das Irrelaufen eines im Grund ganz richtigen Instinktes, der hier das Abkommen vom Wort, das Sichversenken ins Bildhafte als wesensnotwendig für den Film erkannt hat. (Ablehnung landläufig „literarischer" Manufaktur von seiten des Films ist selbstverständlich zu wünschen!) Das dichterische Element aber muß dem Film in tunlichst reichem, immer reicherem Maße eingefügt, eingeherzt — unter Umständen (gegen banausische Widerstände) eingeschmuggelt werden, wenn Wachstum des echten Kulturfilms, sei es des gehaltreichen Spielfilms, sei es des beseelten Lehrfilms, erreicht werden soll.

Ein sehr bedeutsamer Fingerzeig fürs Zusammenkommen der Dichtung mit dem Film liegt schon in der Wesensart des Dichters. Ist er nicht längst recht eigentlich als „Seher" erkannt worden? Sein Sehen ist freilich nicht stumpf mechanisch wie das der photographischen Linse (solange sie nicht von menschlichem Geist und Empfinden beherrscht ist). Ein „übersinnlich-sinnlicher Freier" sieht der Dichter überall — übers Einmalige, Einzelne hinaus — die organischen Zusammenhänge, von Mensch und Menschheit, von Leben und Welt. Also auch geistige Zusammenhänge — aber er sieht auch diese nicht abstrakt, wie der Gelehrte, sondern, wie ein ausgezeichnetes Wort unserer Sprache es prägte, anschaulich. Innere und äußere Bildhaftigkeit kennzeichnen das dichterische Wesen.

Betrachtet man den Film, wie üblich, von außen, so verrät sich sein naturgewollter Stil ohne weiteres als äußerlich-bildhaft. Es gehört keine Kunst dazu, einzusehen, daß also jeder Filmhersteller, mag er von der Wissenschaft oder von der Fabulierung herkommen, auf äußere Bildhaftigkeit ausgehen muß. Schwieriger scheint es zu sein, wenn man einen Schritt weiter geht: daß man erkennt, wie sehr einem wahren Kulturfilm auch die innere Anschauung, das Eigenste der Dichterart, nottut — quantum satis: soweit die Materie, die Branche, die Verhältnisse es irgend zulassen.

Was aber bedeutet hier, wenn wir uns nicht ins Begriffliche verlieren

Digitized by Google

wollen, „innere Anschauung"? Doch wohl nichts anderes — da der Mensch allemal das Ziel menschlichen Kunstbemühens bleibt — als Eindringen ins Seelische des Menschen. Prüfen wir das an den unterschiedlichsten Arten des Lichtspiels nach, so werden wir die Notwendigkeit dieser Forderung überall bestätigt finden.

Ein Kitschfilm entsteht im „dramatischen" Lichtspiel, mag das Sujet ernst oder heiter, historisch oder modern sein, immer da, wo das Eindringen ins Seelische versäumt — oft nicht einmal als Voraussetzung geahnt ist. Die herrlichste Gestaltung der äußeren Bilder durch Landschaft-Auslese und Baumeisterkunst, die sorglichste Spielleitung, die schönsten Darsteller und ihre anmutigsten Posen helfen darüber nie und nimmer hinweg. Die Seele fehlt. Es kommt nur der Schein (oder die läppisch unfreiwillige Karikatur) eines Dramas zustande — kein Drama. Das Herz des Beschauers bleibt leer. Und er schämt sich rasch der nur einen Augenblick dauernden Rührung, die man ihm etwa durch Vorführung eines hilflosen Kindes oder einer schwer geprüften Mutter listig entlockt hat.

Nehmen wir den (in irgendeinem Maße) mit Lehrzweck beauftragten Film. Die Kitschgefahr liegt hier ferner; denn diese Art Film verspricht ja nicht, ein Drama, also ein Spiel von Konflikten der menschlichen Seele zu geben. Dafür naht die andere Gefahr: daß das Seelische überhaupt unberücksichtigt bleibt, daß gar nicht an Lust- und Unlustgefühle des Publikums appelliert wird. Und das nennt dann Fachmann wie Laie: trocken oder kurzweg (und minder scharf, denn dies gibt es auch beim Spielfilm): langweilig. Folglich bedarf auch der mehr oder weniger lehrhafte Film eines seelischen Einschlags. Und der ist unverfälscht nicht zu haben ohne irgendeinen Grad von Mitwirkung dichterischen Gestaltens.

Um beim instruktiven Kulturfilm zu bleiben — wie kann ihm Dichterisches einverleibt werden? Es müssen zu diesen Behuf durchaus nicht Männlein und Weiblein im Bilde beigegeben werden.

Da es im wesentlichen immer nur darauf ankommt, das Bloß-Informatorische, das Einmalig-Gegenständliche in seelische Beziehung zu den Menschen vor der Leinwand zu bringen, um aus dem Zuschauer den Betrachter, den Miterlebenden zu machen, so wird in sehr vielen Fällen die landschaftliche Natur in ihrer unendlich mannigfaltigen Lebendigkeit das gegebene Medium zur Einwirkung auf die Seelen sein.

Es kann eine wahrhaft episch große Wirkung auch ausgehen von

Digitized by Google

einer mit dichterischem Feingefühl vorgeführten Einschau ins Dasein der Lebewesen am Meeresgrund oder in die namenlose Größe der Sternenwelt. Selbst die nüchterne Sonderwelt der modernen technischen Arbeit ist zu seelischen Wirkungen zu steigern, wenn man (wie es manchen Zeichnern und Malern seit Menzel gelang) dem Milieu der Maschinen, Essen und Minen einen Hauch menschenhafter Seele zu verleihen, durch künstlerische Wahl und Anordnung, durch Lichtgebung, Aussparung oder Häufung dem Bild etwas vom fortreißenden Zug einer Symphonie der Arbeit zu geben vermag.

Womit anderseits eine taktvolle, nicht angeklebte, sondern organisch an geeigneten Höhepunkten eingewobene Darstellung von Menschenkindern in ihren Freuden und Leiden, ihren Kämpfen, ihrem unzerreißbaren Zusammenhang mit der Landschaft oder der Welt der Technik keineswegs verpönt sein soll.

Beim F i l m d r a m a liegt die Sache so klar und einfach, daß nur das chronische Kitschbedürfnis einer — Industrie, die (mitunter aus einem übertrieben pessimistischen Urteil infolge der eigenen Unkenntnis der Volkspsyche) Angst vor dem Seelischen im Film hat, die Wahrheit immer aufs neue verwischen kann. Dies Fabrikantentum und seine journalistischen Helfer denken — was einem Fabrikanten „an sich" ja wohl nicht zu verargen ist — lediglich ans Geschäft. Man nimmt sich z. B. vom amerikanischen Film weniger die teilweise glänzende Regie als die fast stets psychologisch nichtige oder bewußt verlogene, infantiltuende Fabel, diese konsequente Verleugnung aller dichterischen Grundforderungen, zum Muster. Man hustet auf die Idee und krampft sich an den Effekt des allzu Einmaligen . . .

Erfüllung des Verlangens nach Dichtung zur Erzielung des echten Kulturfilms beider Gattungen ist daher bis auf weiteres nur von gemeinnützigen Unternehmungen zu erwarten — und das sind wohl fast alle Gesellschaften für Herstellung von lehrhaften Kulturfilmen, da hier ein nennenswerter Geschäftsgewinn von vornherein nicht kalkuliert werden kann — oder von einigen wenigen großzügigen Häusern der Spielfilm-Produktion. Von denen nämlich, die bereits die bisher noch seltene hohe Einsicht (und den hinreichend langen Atem dazu) haben, zu erkennen und praktisch daran festzuhalten, daß die allererste Qualität, der dichtunggeschwängerte Spielfilm sich schließlich auch geschäftlich glänzend durchsetzen kann und wird und sich als langlebiger denn der Kitsch erweisen muß.

Diese resignierte Erkenntnis vom gegenwärtigen Stand der Dinge im

Digitized by Google

Filmbereich darf den Dichtung und Kunst im Film begehrenden Betrachter jedoch keinesfalls abhalten, trotz aller Enttäuschungen und Widerwärtigkeiten immer wieder zu bekennen und zu fordern, daß das ideale Ziel der Filmkunst ist und bleibt: nicht bloß Bildkunst, sondern auch Dichtkunst (so viel er nur schlucken mag) in den Film hinein, um zum wahrhaften Kulturfilm zu gelangen!

Digitized by Google

Kulturfilm und Spielfilm

Von

Hans Pander

Nach Tausenden, vielleicht nach Zehntausenden zählen die Filme, die innerhalb eines Vierteljahrhunderts gedreht worden sind. Tausende von Menschen haben beim Schaffen dieser Filme mitgewirkt, über sie nachgedacht, über sie geschrieben, und doch hat bis heute nicht einer mit dürren Worten zu sagen vermocht, was ein Film eigentlich sei. Und es ist nicht wahrscheinlich, daß in absehbarer Zeit jemand diese Frage zu beantworten unternimmt, weil der Film von heute längst nicht mehr das ist, was er vor zwei Jahren war, und der Film nach weiteren zwei Jahren wieder etwas ganz anderes sein kann als der heutige.

Steht der Oberbegriff Film nicht fest, so lassen sich die Unterbegriffe „Kulturfilm" und „Spielfilm" erst recht nicht mit Worten umreißen; wohl aber kann man versuchen, sie einander gegenüberzustellen. Sicherlich gleichen sie nicht zwei feindlichen Brüdern, die zwischen sich das Tischtuch zerschnitten haben. Kulturfilm und Spielfilm sind eher den Enden einer Kette zu vergleichen: das eine Endglied an der Kulturfilmseite ist vielleicht ein Film über die Cassinischen Ovale, nur Mathematikern zugänglich, oder einer aus dem Gebiete der Heilkunde, etwa die Darstellung einer Kleinhirnbrückenwinkelgeschwulstresektion, das entgegengesetzte Endglied möglicherweise ein Detektiv- oder Abenteurerfilm mit Joe Deebs, Stuart Webbs, Harry Piel, Maciste oder sonst einem unerreichbaren Helden der Leinwand; in der Mitte der langen Kette aber finden sich Filme wie etwa „Herrn Arnes Schatz" oder ein anderes Literaturwerk, ein Märchenfilm wie „Hänsel und Gretel" oder „Der verlorene Schuh," ein Naturfilm wie „Eine Fuchsjagd auf Schneeschuhen im Engadin": Filme, die sicherlich Spielfilme sind, aber mit gleichem Rechte als Kulturfilme angesprochen werden müssen.

Dem heutigen Geschlecht, zumal der gerade kinomündig gewordenen Jugend, erscheint der Kulturfilm gewöhnlich in falschem Licht, denn der Spielfilm ist überall Trumpf und der Kulturfilm erscheint meistens nur als geduldetes Anhängsel des Spielplans. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß der Film in Wahrheit ein Kind der Wissenschaft ist: die ersten Filme waren Aufnahmen von Wissenschaftlern,

Digitized by Google

nach der Wirklichkeit gedreht; und die ersten Unterhaltungsfilme — wenn auch nicht Filme im heutigen Sinne — waren gezeichnet, gingen also auf die graphische Kunst zurück.

Die Wissenschaftler haben von Anfang an bis heute den wissenschaftlichen Film weiter entwickelt und gepflegt. Bereits in seinen ersten Lebensjahren fiel aber der junge Film in die Hände tatkräftiger Unternehmer, die große Erwerbsmöglichkeiten in ihm sahen und sogleich an deren Auswertung gingen: sie machten aus dem Film eine Volksunterhaltung. So entwanden sie dem Film sein Erstgeburtsrecht. Ohne sie jedoch, den Händen der Wissenschaftler allein überlassen, wäre der Film, der Spielfilm wie der Kulturfilm, schwerlich das geworden, was er ist.

Vielleicht ist die Entwicklung heute so weit gediehen, daß der Kaufmann nicht nur Güter zu suchen geht, sondern daß an sein Schiff „knüpfet das Gute sich an". Denn heute haben wir den Kulturfilm nicht nur als vorhandenes Erzeugnis, sondern, was weit wichtiger ist, als regelmäßigen Bestandteil so manches Kino-Spielplanes. Etwa die letzten fünf Jahre sind es, innerhalb deren der Kulturfilm im heutigen Sinne bei uns entstanden ist. Bis dahin hatten sich die Vorläufer des heutigen Spielfilms und des heutigen Kulturfilms ziemlich unabhängig voneinander entwickelt, und bald nach dem Kriege erlebten beide wichtige Umformungen im Sinne des Kulturfortschritts.

Die Geschichte des Films als eines Volksunterhaltungsmittels von immer größer werdender Bedeutung beginnt damit, daß die Unternehmer zuerst die neue Erfindung an sich zeigten. Was das bewegte Bild darstellte, war ziemlich gleichgültig: ein Straßenbild, auf dem Arbeiter aus einer Fabrik strömten, war genau so wirksam wie ein Bahnhofsbild mit der ankommenden Eisenbahn; das bewegte Bild genügte, um ein paar Minuten die Schaulust der Menge zu befriedigen. Dann wurden kleine, harmlose Handlungen ersonnen und verfilmt, zugleich zeigte sich die Notwendigkeit, dem Verständnis der Menge durch eingefügte Worte zu Hilfe zu kommen — die ersten Zwischentitel —, und Woche für Woche liefen in den dutzendweise entstehenden Kinos immer neue Filme. Es wurden etwa alle Möglichkeiten eines einzigen Motivs ausgeschöpft, meistens in humoristischer Form, wie in dem Pathé-Film „Max ist kurzsichtig", oder es wurde das Grundmotiv hunderter alter Filme, namentlich der italienischen Cines-Filme: Flucht und Verfolgung, neben dem zweiten Grundmotiv, dem „Unfall", ausgenutzt. Solche Filme gibt es noch heute, z. B. den Damman-Film „Der perfekte

Digitized by Google

Diener", und solche Filme haben auch noch immer einen Zuschauerkreis, der sich bei ihrem Anblick köstlich unterhält.

Fast gleichzeitig kamen die ersten Filmhersteller darauf, das lebende Bild in den Dienst der Berichterstattung zu stellen, und so entstanden die Pathé-Wochen, die Fox-News, die Messter-Wochen usw., die sich in allen Ländern verpflichtet fühlten, alles zu sehen und über alles zu berichten. Damals lachte mancher über sie. Heute aber sind viele ihrer Bilder wertvollster Stoff für Kultur- und Lehrfilme. Man denke etwa an die auf Cuba gemachten Aufnahmen aus dem Spanisch-Amerikanischen Kriege, die in den Vereinigten Staaten noch vorhanden sein sollen, an die ersten Aufnahmen von Marconi usw. Und nach Jahren werden die heutigen Wochenberichte denselben Archivwert haben.

Sehr rasch wurde die Entwicklung des ursprünglichen Spielfilms stürmisch: ein Filmerzeuger suchte den andern zu überbieten, wie er nur irgend vermochte. Der eine verfilmte die entsetzlichsten Sensationen, der andere dachte: die Länge ist Trumpf, die alten Einakter und Zweiakter wurden durch 3-, 4-, bis 7-Akter abgelöst, man kam zu Spielfilmen von 2000 und mehr Metern Länge und schließlich zum Episodenfilm. Früh machte sich der Mangel an Stoff bemerkbar; dies war mit ein Grund, die Filme in die Länge zu recken, und in der Not griff man nach allem, was irgendwo gedruckt oder geschrieben vorlag: Romane, Balladen, Dramen, Sagen, Märchen — alles wurde verfilmt. Von diesem Irrwege ist die Filmherstellung erst nach dem Kriege abgekommen, aber es gibt noch heute Filmhersteller, die den Irrtum noch nicht als solchen erkannt haben.

Auch der andere Zweig des alten Unterhaltungsfilms, der als Vorgänger des heutigen Kulturfilms zu betrachten ist, zeigte bedenkliche Auswüchse. Gleichzeitig mit der Möglichkeit der Berichterstattung durch den Film hatten die alten geschäftstüchtigen Unternehmer (aus denen übrigens manche zu ausgezeichneten und ernsthaften Filmfachleuten geworden sind!) die Natur entdeckt, das heißt, ihren Wert zur Ausbeutung durch den Film, und so begannen sie, ihre Kurbelmänner in alle Gegenden zu schicken, die irgendwie schön sein sollten oder bemerkenswert waren. So entstanden viele Hunderte von erdkundlichen Filmen, meistens in Form einer Reise dargeboten, die dem Kinobesucher eine willkommene Abwechslung boten und wenigstens das Gute hatten, daß diese Möglichkeit des Films bei den Kinobesuchern nicht in Vergessenheit geriet. Noch eine andere Entdeckung machten die frühen Unternehmer: daß Fabrikationsvorgänge manchmal im Film

Digitized by Google

ganz leidlich veranschaulicht werden können. Im Anfange kannte man eigentlich nur eins der Gesetze des Films, das nämlich, das sich auf die Reihenfolge der Ereignisse bezieht, und so ließ man den Kurbelmann ebensogut nacheinander den Anblick der Flußufer bei einer Dampferfahrt aufnehmen wie die verschiedenen Maschinen, die etwa eine Pappel zu Streichhölzern verwandeln und diese in Schachteln, in größere Packungen und schließlich in Versandkisten verpacken. Daß außer dem bloßen Nacheinander der Ereignisse auch der sonstige Zusammenhang zum Verständnis nötig ist, wurde erst viel später entdeckt.

Alle Filme dieser und ähnlicher Art waren aber nichts als Beiprogrammfilme in der wörtlichen Bedeutung, also Bestandteile des Spielplanes, die nur als Beiwerk, als Füller dienten. Der Filmhersteller und der Kinobesitzer dachten bei diesen Filmen wohl an ihren Geldbeutel, indem sie die Frage aufwarfen: will der Kinobesucher solche Filme auch sehen? Aber der Gedanke an einen Kulturfortschritt lag ihnen offenbar ziemlich fern, sie fragten nicht: gewinnt der Kinobesucher irgendetwas durch diese Filme, von der Augenblicksunterhaltung abgesehen?

Mit einem Worte: es fehlte der bewußte Wille zur Schaffung des Kulturfilms. Die Persönlichkeiten, die diesen Willen zum Kulturfortschritt aufbringen konnten, waren entweder noch nicht in der Filmindustrie tätig oder sie beherrschten den Film als Ausdrucksmittel noch nicht so weit, um den Willen erfolgreich in die Tat umsetzen zu können. Für den Kulturfilm gilt dies genau so wie für den „guten Spielfilm" im heutigen Sinne. Beide machten Versuche, die zwar sehr nützliche Ergebnisse erzielten, heute aber als Umwege aufgefaßt werden dürfen.

Beim Spielfilm legte man zu viel Gewicht auf die Steigerung dem Grade nach. Man griff zu unerhörten Sensationen, zu einem Aufgebot von vielen Tausenden von Menschen, zu ungeheuer kostspieligen Bauten und Auslandreisen, man übertrieb Mimik und Gebärde, bis man schließlich zu der Einsicht kam, daß der Spielfilm nur dann weiterkommen könnte, wenn man das eigentlich Filmmäßige aufspürte und auswertete. Was außer dem Technischen, das heute sehr weit entwickelt ist, nun eigentlich filmmäßig sei, wissen heute bereits eine ganze Reihe von Filmverfassern, Regisseuren und Darstellern, die zum Beispiel, die den „Studenten von Prag", den „Verlorenen Schatten", den „Müden Tod", den „Dr. Mabuse", „Scherben", „Sylvester" oder die Schwedenfilme wie „Herrn Arnes Schatz" und „Erotikon" geschaffen haben. Aber jeder hütet seine Weisheit noch wie ein Geheimnis.

Digitized by Google

Beinahe entgegengesetzt verlief die Entwicklung beim Kulturfilm. Die Persönlichkeiten, auf die unser heutiger Kulturfilm zurückzuführen ist, gingen von dem richtigen Grundsatze aus, daß zur Schaffung des Kulturfilms zunächst der gute Wille, sodann aber wissenschaftliche Kenntnisse gehörten, und diese suchten und fanden sie bei den Wissenschaftlern. Den Begriff des Kulturfilms gab es damals übrigens noch nicht; man sprach allgemein vom Lehrfilm. Man verfiel aber in eine Art Bilderstürmerei, glaubte, die bisherigen Beiprogrammfilme taugten gar nichts und schuf wirkliche, echte Lehrfilme, zunächst anfängerhaft, allmählich immer erfolgreicher. Allein diese Filme, an deren Schaffung noch heute gearbeitet wird, erwiesen sich als ungeeignet für die Kinobesucher. Es sind Filme für den Fachunterricht, sei es an Schulen, Hochschulen oder was immer für Unterrichtsanstalten. Als umfangreiches Beispiel solcher Filme — nicht aus den allerersten Anfängen dieses Zeitabschnittes — ist vielleicht der Alpenfilm zu nennen, ein sachlich und unterrichtlich vortreffliches Filmwerk, das aber den Kinobesucher nicht genügend zu fesseln vermag. Wer abends im Kino sitzt, ist einem solchen Ansturm von Wissen nicht gewachsen.

Die Zeitumstände wollten, daß die Lehrfilme sich auch geschäftlich nicht als Erfolge erwiesen. Sie brachten Ruhm und Ehre, aber kein Geld ein, und so suchte man nach einer Möglichkeit, die Wissenschaften auf andere Weise durch den Film an den Mann zu bringen. Hauptsächlich auf dem Gebiete der Medizin sind hier einige gelungene Arbeiten zu nennen: die Geschlechtskrankheiten, die Säuglingspflege, die Hygiene der Ehe, die „Weisse Seuche" usw. Allein man erkannte allmählich, daß solche Filme die erhoffte Wirkung eigentlich nur dann haben, wenn sie durch einen fachärztlichen Vortrag erläutert werden; ähnlich erging es mit Filmstoffen, die gerade aktuell waren: der Steinach-Film wie auch der Einstein-Film waren in jeder Weise erfolgreich.

Andere Filmfirmen waren unterdessen nicht müßig. Man hatte die schönsten Aufnahmen wissenschaftlicher Dinge, man wollte sie ins Kino bringen und so kehrte man eigentlich zu dem verachteten Beiprogrammfilm zurück. Er war zwar mit besserem wissenschaftlichen Rüstzeuge hergestellt, dem Wesen nach aber nichts anderes. Zudem war es so leicht, den Wasserfloh aufzunehmen oder Wasserkäferlarven, die einen Molch fressen. Eine Firma, die etwas auf sich hielt, brachte unweigerlich einen Wasserflohfilm und einen Gelbrandkäferfilm auf den Markt. Aber Wasserflöhe und Gelbrandkäfer, obwohl weitverbreitete Tiere der deutschen Heimat, ließen den Kinobesucher völlig kühl.

Digitized by Google

Schon schickte man sich an, entmutigt abzubauen, als eine große Firma mit einer ganz kleinen Abteilung plötzlich die größten Erfolge auf diesem Gebiete erzielte: die Wissenschaftliche Abteilung der Decla brachte das, was der Kinobesucher will, verstand es, Unterhaltung und Belehrung richtig gegen einander abzumessen, wählte Stoffe, die wenigstens eine gewisse Beziehung zum Alltagsleben aufweisen, arbeitete ganz für sich, bis sie auf einmal mit technisch vollendeten Filmen hervortreten konnte, hütete sich, zu lange Filme zu bringen, und hatte mit einem Schlage gewonnenes Spiel, übrigens wohl auch geschäftlich. Viele haben versucht, der Firma das Kunststück nachzumachen, aber nicht allen ist es gelungen.

Diese Filme sind aber immer noch nicht die eigentlichen Kulturfilme. Es sind keine Lehr-, sondern Populärfilme, wie man sich scherzhaft ausgedrückt hat.

Der Kulturfilm von heute will nämlich auch hinsichtlich des Umfangs dem Spielfilm gleichkommen, also fünf Akte oder noch mehr aufweisen. Das Merkwürdige ist, daß es einen Kulturfilm im heutigen Sinne schon seit Jahren gab, an dem man hätte lernen können: den Scott'schen Südpolarfilm, ein abendfüllendes Filmwerk, das eine in sich abgeschlossene Welt in den wesentlichen Zügen zeigt.

Hier handelte es sich um einen Stoff, der seit Jahren in aller Munde war, von dem jeder dauernd in der Zeitung las, also etwas theoretisch Bekanntes, das man nun im Filme gewissermaßen von Angesicht zu Angesicht schauen konnte; deshalb war diesem alten Kulturfilm ein großer Erfolg beschieden.

Für den ersten großen Kulturfilm im neuen Sinne gilt zum großen Teil das gleiche. Dies war der erste Teil des Schneeschuhfilms, das „Wunder des Schneeschuhs". Auch hier wird eine Welt für sich, die jedem aus Wortbeschreibungen vertraut ist, einheitlich gesehen dargestellt, dazu technisch vollendet aufgenommen — daher der Welterfolg des Films, dem zuerst kluge Fachleute nicht viel verheißen wollten. Man kann ohne weiteres annehmen, daß ähnliche, in dieser Linie liegende Naturfilme gleich erfolgreich sein werden, wenn sie technisch gut sind; erlebt haben wir dies an dem Shackleton-Film, an Bengt Bergs afrikanischem Zugvogelfilm, an dem Amerikaner „Mit Auto und Kamera zwischen afrikanischem Großwild", an der Cap-Polonio-Fahrt nach Feuerland; wir werden es an dem Mount-Everest-Film erleben, und erst dann, wenn die Anzahl solcher Filme zu groß wird und die Gefahr der Wiederholung besteht, wird sich die Einstellung der Kino-

Digitized by Google

besucher ändern. Der Rheinfilm der Ufa ist wahrscheinlich mit diesen Kulturfilmen zusammenzustellen, allein an seinem Erfolge haben auch andere, geschichtlich begründete Umstände mitgewirkt.

Schwieriger als die Natur war die Technik für den Kulturfilm zu erobern. Aber auch diese Aufgabe haben die neueren Kulturfilmhersteller gelöst. Wo sie den richtigen Stoff gefunden, das Wesentliche herausgegriffen, einheitlich gesehen und vom allzugelehrten Ballast befreit dargeboten haben, ist ihnen immer ein Erfolg beschieden gewesen. Als kleinerer (übrigens nicht rein technischer) Film dieser Art ist „Von Broten und Brötchen" zu nennen; größere derartige Kulturfilme sind der „Lauchhammerfilm" und das „Werden der deutschen Glocke am Rhein".

Es versteht sich von selbst, daß hier nicht alle Gebiete des Kulturfilms behandelt werden können. Wie die Naturwissenschaft, die Technik, die Volkswirtschaft sind viele andere Gebiete reich an Stoffen für erfolgreiche Kulturfilme. Viele Schätze zu heben sind für den Kulturfilm auch unter den geistigen Gütern. Allein es ist recht schwierig, Märchen, Sagen, Legenden usw. zu verfilmen, vielleicht noch schwieriger als die Werke der Literatur. Hier hat der deutsche Kulturfilm vielversprechende Anfänge zu verzeichnen.

Betrachtet man Kultur- und Spielfilm unter dem gewiß richtigen Gesichtspunkte, daß sie Erscheinungen der Gegenwart sind, die sich der Gunst der Menge in hohem Maße erfreuen und volkswirtschaftlich von großer Bedeutung sind, an denen man also keinesfalls vorbeigehen darf, auch wenn man ein erklärter Gegner des Films in jeder Gestalt ist, so stößt man auf die wichtigen Fragen: was wollen Verfasser, Spielleiter usw. beim Kultur- wie bei Spielfilm erreichen und was erreichen sie tatsächlich?

Bei beiden Filmarten soll es sich doch offenbar um mehr handeln als darum, daß täglich Millionen Menschen nach des Tages Arbeit leichte Unterhaltung finden.

Wo es sich nicht um ausgesprochene leichte Unterhaltungsware handelt, wollen Dichter, Spielleiter, Baumeister, Schauspieler usw., die zusammen an der Scheinwelt des Spielfilms schaffen, die dem Zuschauer Menschenschicksale in bestimmten Umwelten vorgaukelt, meistens viel mehr: sie wollen Probleme lösen, seelische, soziale und andere, sie wollen dem Zuschauer ein eindrucksvolles, dauerhaftes Bild von einem Lande, einer Zeit, einer Persönlichkeit vermitteln, die der Wirklichkeit oder der Phantasie angehören, kurz, sie wollen das gleiche, was Dra-

Digitized by Google

men, Worterzählungen usw. auch wollen, und drüber hinaus glauben sie dies mit einer höheren Anschaulichkeit zu tun, da sie ja als Träger ihres Ausdruckswillens den lebenden Menschen haben, dessen Ausdrucksmittel der Bühne gegenüber gewaltig gesteigert sind.

Und was erreicht der Spielfilm, einerlei, ob es ein ganz gewöhnlicher Detektivfilm oder ein Musterwerk wie der „Müde Tod" ist? Sicherlich vieles von dem, was seine Schöpfer beabsichtigen: an Menschenschicksalen nehmen Menschen immer teil — aber darüber, daß Spielfilme etwa eine dauerhafte Wirkung hätten, wie Bücher oder Dramen, ist bisher wenig bekannt geworden. Die Werke der Wortkünste haben sich als langlebig erwiesen, und viele werden mit Recht als unsterblich bezeichnet. Es gibt Menschen, die den „Grünen Heinrich" oder den „Don Quixote" ein dutzendmal oder öfter lesen und jedesmal mehr bereichert werden. Die Filme sind dagegen kurzlebig. Wohl sieht sich der eine oder der andere den „Müden Tod" oder „Herrn Arnes Schatz" zwei-, vielleicht sogar dreimal an, aber der durchschnittliche Kinobesucher lehnt es gewöhnlich ab, einen Film zum zweiten Male zu sehen.

Fragt man nach dem Grunde dieser Erscheinung, so darf man ihn nicht im Film suchen: er liegt in den Kinobesuchern. Die gesamte Wortkunst ist größtenteils Besitz der verhältnismäßig dünnen geistigen Oberschicht des Volkes. Diese Schicht findet sich bestimmt auch unter den Kinobesuchern vertreten, allein sie wirkt nicht mitbestimmend, weder für das Schicksal eines Films, solange er neu ist, noch für sein Erhaltenbleiben oder Untergehen. Dies erklärt auch, warum die besten Filme im Sinne des Kulturfortschritts oft völlige Publikums-Mißerfolge sind, während andere wochenlang auf dem Spielplan bleiben. Der „Verlorene Schatten", einer der besten Wegenerfilme, blieb in Berlin so kurze Zeit auf dem Spielplane, daß viele, die ihn gern gesehen hätten, dazu keine Gelegenheit hatten. Ein Film wie „Die Lieblingsfrau des Maharadscha" oder ein X-beliebiger Detektivfilm machen wochenlang volle Häuser.

Dabei ist es keineswegs der Stoff allein, also das Abenteuer, die Verfolgung und Bezwingung des Verbrechers durch den Detektiv oder der Sieg des Gentleman-Verbrechers über die Mächte des Gesetzes, die fremde Welt des Morgenlandes oder etwas Gleichwertiges, das die starke Anziehungskraft auf die noch ziemlich unerforschte Seele der Kinobesucher ausübt. Man darf nicht ohne weiteres Vergleiche mit der Bühne ziehen. Richtig ist, daß auch der Kinobesucher und die — der Zahl nach häufigere — Kinobesucherin die Heldenverehrung treibt

Digitized by Google

und sich im Geiste an die Stelle der Handelnden versetzt und ihre Schicksale miterlebt; es kommt aber mindestens zweierlei hinzu: dem naiven Kinobesucher, besonders dem jugendlichen (nicht nur im Sinne des Lichtspielgesetzes) werden die Erlebnisse der Hauptpersonen auf der Leinwand zu Erlebnissen, die der Hauptdarsteller wirklich gehabt hat — die Grenze zwischen Erfindung und Wirklichkeit verwischt sich hier ein wenig —, wenn es sich immer wieder um den einen vergötterten Star männ- oder weiblichen Geschlechts handelt. Und das andere ist eine Folge der großen Deutlichkeit und Anschaulichkeit des Filmbildes. Gute Beobachter, die im Kino nicht nur sehen, sondern auch hören, wissen, daß z. B. der Maharadscha Gunnar Tolnaes' von vielen jüngeren Kinobesucherinnen deshalb vergöttert wird und gar nicht oft genug gesehen werden kann, weil er ihrer Meinung nach „so schöne Beine" hat, und ähnlich ist es mit dem eleganten Max Landa als Detektiv — er trägt so wundervoll-schicke Pyjamas!

Über die erhoffte Dauerwirkung selbst des besten Spielfilms kann kaum ein Zweifel bestehen: sie tritt nur bei ganz wenigen Kinobesuchern ein. Man frage jemanden, der einem den Besuch des „Müden Todes" oder der „Christine von Herre" dringend empfohlen hat und ehrlich begeistert war, nach wenigen Monaten nach der Fabel des Films, und man wird in den meisten Fällen erstaunlich wenig zu hören bekommen.

Beim Kulturfilm haben die Schöpfer die besten Absichten wie die Schöpfer des guten Spielfilms. Sie wollen dem Kinobesucher wirklich Kulturgüter vermitteln. Sie wollen ihn belehren, sie wollen ihn vor Gefahren warnen und für den Kampf ums Dasein stählen, sie wollen ihn zum Nachdenken anregen, sie wollen ihn auf ungehobene Schätze aufmerksam machen, die leicht zu heben sind, sie wollen ihn die Schönheit des Vaterlandes sehen lehren, die Leistungen der Wissenschaftler, der Künstler usw. eindringlich zeigen — kurz, sie haben die edelsten Absichten.

Die wahre Wirkung der Kulturfilme, selbst der besten, ist kaum tiefer und nachhaltiger als die des guten Spielfilms. Dies ist eine bittere Wahrheit, aber eine Wahrheit nichtsdestoweniger. Vielen wird dies als ketzerische Meinung erscheinen. So richtig die Ansicht ist, daß man aus einem Film sehr viel und sehr gut lernen kann, wenn man nämlich darauf ausgeht oder durch die Schule dazu angehalten wird — vorausgesetzt, daß man den Film (einerlei ob Spielfilm oder Kulturfilm) mehrmals sieht —, so richtig ist auch die Ansicht, daß ein einmaliges Ansehen eines Films von vornherein keine nachhaltige Wirkung haben kann.

Digitized by Google

Es handelt sich hier im Grunde um die Frage des Insgedächtnisaufnehmens und Behaltens. Bei allen Menschen ist das Auge das hauptsächlichste Aufnahmeorgan. Mindestens 90% aller Eindrücke der Außenwelt werden dem Gehirn durch das Auge zugeführt. Und nach Ansicht der Fachpsychologen soll der „visuelle Gedächtnistyp" überwiegen. Daraus folgt aber keineswegs, daß erschaute Bilder leicht im Gedächtnis haften bleiben müßten. Das Mittel der Aufbewahrung des Gedächtnisses kennen wir nicht; wir wissen nur, daß es der Sprache innig verwandt sein muß, wie ja die Sprache eigentlich unser einziges Verständigungsmittel im praktischen Gebrauche ist. Betrachtet man ein stehendes Bild, so kann man dessen Einzelheiten bewußt oder unbewußt so erfassen oder umarbeiten, daß das Gedächtnis sie behalten kann, bei den rasch davonlaufenden Bildern eines Spiel- oder Kulturfilms ist dies jedoch schlechthin unmöglich, genau so unmöglich, wie bei sich rasch abpielenden Vorgängen der Wirklichkeit, die nur sehr geschulte Beobachter richtig wiedergeben können, während die meisten Zeugen versagen.

All dies ist nun keineswegs ein Grund zu verzweifeln — weder am guten Spielfilm noch am Kulturfilm, denn eigentlich ist es ja nichts, was den Film allein angeht. Der Kulturfortschritt pflegt, soweit es sich um eine Bevölkerung als Ganzes, nicht um die Gelehrten oder die geistige Oberschicht handelt, im sanftesten Schneckenschritt einherzugehen. Wenn jemand den Lauchhammerfilm gesehen hat, verlangt niemand von ihm, daß er nun am nächsten Tage ein fix und fertiger Stahlwerksdirektor ist, ebensowenig wie ein Abiturient, dem man bei der Schulentlassung den Film „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen" vorgeführt hat, dadurch ein gründlicher Kenner dieses für die Allgemeinheit so wichtigen Gebietes werden soll. Wenn er aber gelernt hat, daß es Gefahren gibt, die man meiden kann, und seine jüngeren Mitschüler nur auf diese Tatsache hinweist, ist damit schon außerordentlich viel gewonnen.

Gerade weil die Wirkung des Kulturfilms wie die des guten Spielfilms im Einzelfalle nur schwach ist und sich erst im Laufe längerer Zeiträume voll entfalten kann, sollten alle die, denen die Hebung der Kultur ihres Volkes wirklich am Herzen liegt, diese Filmarten fördern. Dies gilt auch für die erklärten Filmgegner, ebenso für den Staat und die Einzelbehörden. Den grundsätzlichen Kinogegnern wird man zubilligen müssen, daß sie das Recht haben, für ihre Person auf den Film zu verzichten, wie man ja den ungezählten Tausenden von Mitbürgern,

Digitized by Google

die niemals eine Kunstsammlung betreten, das Recht zu dieser freiwilligen Enthaltsamkeit zugestehen wird. Aber man kann von ihnen die Einsicht verlangen, daß der gute Spielfilm und der eigentliche Kulturfilm neue Mittel sind, die zum Kulturfortschritt beitragen und für viele eine fast ebenso wichtige Quelle des Wissens sind wie die Zeitung. Der Staat und die Behörden scheinen diese Einsicht noch nicht ganz gewonnen zu haben. Es gibt wohl Zensurbestimmungen, die dem Kulturfilm niedrigere Zensursätze gewähren; aber für den guten Spielfilm, der unter Umständen als Kulturfilm zu werten wäre, fehlt es an solchen Bestimmungen. Und erst recht fehlt es an Steuerbestimmungen, die dem Kulturfilm wie dem guten Spielfilm den Weg in die Lichtspieltheater ebnen und erleichtern oder ihm gar zum Siege über den wirklich schlechten Film verhelfen.

Digitized by Google

Der Film als Kulturfaktor

Von

Richard Oswald

Nicht nur der rein wissenschaftliche Film, der belehrende Film kann ein Kulturfilm sein, nein — ein Kulturfilm kann und soll mit wenig Ausnahmen ziemlich jeder gute Film sein.

Was heißt Kulturfilm?

Ein Kulturfilm ist ein Film, welcher die Masse — denn der Film ist nun einmal für die Masse bestimmt — belehrt. Und ein Film, der diese Belehrung nicht als Belehrung anzeigt, also nicht offiziell als Kulturfilm über die Leinwand rollt, wird vielleicht eine stärkere Wirkung auf das Publikum ausüben als der offizielle Kulturfilm. Der erwachsene Mensch hat in vielen Fällen eine Abneigung dagegen, sich belehren zu lassen. Aber dennoch ist es klar, daß die Masse z. B. aus einem guten historischen Film Weltgeschichte und Sitten und Gebräuche vergangener Zeiten kennen lernt. In einem modernen Film wiederum, der — was immer Voraussetzung ist — Geschmack entwickelt, sieht man, wie sich heute die vornehme Gesellschaft benimmt, und ebenso, wie Leute schlechte Manieren haben. Auch ein moderner Film kann also die Bedingungen eines Kulturfilms restlos erfüllen, wenn er in der Lage ist, kulturell zu wirken. In dem Film „Das Haus in der Dragonergasse" ißt Werner Krauß mit dem Messer, und vielleicht wird mancher Besucher, der bis jetzt auch mit dem Messer gegessen hat, es in Zukunft nicht mehr tun, da er zum ersten Male ein Spiegelbild vorgehalten bekommt. Eine brutale Schlägerei im Film kann bestimmt abschreckend wirken. Das, was man mit den Augen wahrnimmt, übt ja unwillkürlich einen stärkeren Eindruck aus als das, was man liest. Nicht umsonst hat z. B. die englische Polizei die Vorschriften für das Auf- und Absteigen im Omnibusverkehr kinematographisch aufnehmen lassen und illustriert so optisch die Gefahren des falschen Auf- und Absteigens.

Der Film kann und soll ein moderner Knigge sein.

Es ist meiner Ansicht nach ein großer Fehler vieler Zensurbehörden, rohe Szenen als verrohend zu verbieten. Ich bin der Ansicht, daß eine wirklich rohe Szene nicht zur Nachahmung reizt, sondern abschreckt. Die Amerikaner, bei denen doch das Antialkoholgesetz aufs schärfste durchgeführt wird, zeigen mit Vorliebe Trunkenbolde im Film, weil sie

Digitized by Google

ihr Alkoholverbot dadurch wesentlich unterstützen. Ziemlich jeder amerikanische Film hat eine für unsere Begriffe oft kitschige, aber jedenfalls moralische Tendenz. Daß das Gute belohnt und das Böse bestraft wird, ist ja auch kulturell. Dem primitiven Menschen aus dem Volke wird eben gesagt: „Sei brav, dann wirst Du belohnt, aber wenn Du böse bist, wirst Du bestraft."

Ich beabsichtige bei meiner diesjährigen Produktion zwei moderne Filme herzustellen, mit einer ganz klaren moralischen Tendenz. Zu diesem Zweck ist es notwendig, sowohl das Unmoralische wie auch das Moralische etwas zu unterstreichen und ganz schwarz-weiß zu zeichnen. Jede Verwischung, wie sie z. B. nach dem Sinne der Sittlichkeitszensur und ihrer Propheten ist, nimmt einem sogenannten moralischen Film seine Moral. Wenn man eine Dirne im Film zeigt, dann muß man sie als Dirne zeichnen, und man muß sie so abschreckend hinstellen, daß irgendein Mädchen, das vielleicht Gefahr läuft, auf Abwege zu geraten, gewarnt wird.

Im gesamten Auslande ist auch K i n d e r n der Zutritt zu den Kinos gestattet. Bei uns dürfen 18jährige Mütter das Kino nicht besuchen, da sie ja sonst verdorben werden könnten. Aber durch einen guten, geschmackvollen Film ist noch kein Kind verdorben worden. Es ist uns nicht bekannt, daß die heranwachsende Jugend im Auslande moralisch verwahrloster als unsere ist, weil sie das Kino besuchen darf. Nur für geborene Verbrecher ist das Kino eine Ausrede. Wenn irgend so ein jugendlicher Verbrecher bei einem Diebstahl oder Einbruch abgefaßt wird, so wird er bestimmt sagen, daß er das im Kino gesehen hätte, und die sogenannten Moralphilister werden das glauben und sich davon überzeugen lassen, daß es so richtig sei. Es ist nur merkwürdig, daß es in einer Zeit, wo es noch keinen Film gegeben hat, auch schon jugendliche Verbrecher gab. Es wurde mir vor einiger Zeit erzählt, daß Kain nur deshalb Abel erschlug, weil er einige Tage vorher eine ähnliche Sache im Kino gesehen hätte. Aber schließlich soll man jeden Menschen nach seiner Fasson selig werden lassen.

Mir ist ein Fall bekannt, wo ein Familienvater mit seiner 16jährigen Tochter das U. T. Friedrichstraße nicht besuchen durfte. Er ging dann in das in demselben Hause befindliche Kabarett. Da wurden die größten Zoten vorgetragen, und die durfte die 16jährige Tochter hören. Warum also Theater ja und Film nicht? Wo ist in dieser Beziehung der Unterschied?

Der Film wird in vielen Fällen im Gegenteil bildender wirken als

Digitized by Google

das Theater, denn der Film enthält doch — mit wenig Ausnahmen — das Beste, was im Möglichkeitsbereich des Regisseurs und Herstellers lag. Die Technik, Intelligenz und alle sonstigen Mittel, die dem Film zur Verfügung stehen, übertreffen um ein Wesentliches die Möglichkeiten des Theaters. An einem Film arbeiten geistig viele Menschen. Ein Fehler kann korrigiert werden und wird bei einem guten Film korrigiert, und der fertige gute Film ist in jedem Fall ein Kulturdokument. Auf der Bühne hingegen werden, wenn es sich nicht um Spitzentheater handelt, oft mit 1—2 Proben, von schlechten Schauspielern, vor mäßigen Dekorationen, schlecht auswendig gelernte Worte heruntergesprochen. Jeder ist ja nicht in der Lage, sich eine Vorstellung in einem Spitzentheater anzusehen, während im kleinsten Kino des kleinsten Provinznestes der Film genau so gezeigt wird wie im Ufa-Palast.

Es wird einer späteren Generation vorbehalten sein, die unerhörte kulturelle Wirkung des guten Films anzuerkennen, und es wird wichtig sein, daß dem Film von der Regierung und von führenden Persönlichkeiten mehr Unterstützung zuteil wird, als es bis heute geschieht. Wie müssen wir heute noch um die Erlaubnis kämpfen, in irgendwelchen öffentlichen Gebäuden unsere Aufnahmen machen zu können! Welche hergeholten Schwierigkeiten werden uns gemacht, wie kurzsichtig sind oft die Behörden, die nicht einsehen, daß Schönheiten der Welt zu zeigen doch auch nur kulturell wirken kann. Viele Städte in Deutschland verbieten prinzipiell Filmaufnahmen. Warum? Sind die Städte so häßlich, dann wird niemand darin aufnehmen wollen, sind sie so schön, dann sollen sie sich freuen, daß ihre Schönheit der Welt gezeigt wird. Diese kleinlichen, lächerlichen Beschränkungen müssen fallen.

Bei den Aufnahmen von „Lady Hamilton" bekam ich, doch immerhin kurz nach dem Kriege, vom Könige von Italien die Erlaubnis, in allen Königsschlössern und auf den Hauptstraßen Neapels, überall, wo ich wollte, zu filmen; mir wurden sogar 600 italienische Soldaten (und dies alles kurz nach dem Kriege) zur Absperrung der Straßen zur Verfügung gestellt. Das ist in Berlin ausgeschlossen. Vielleicht erhält eine ausländische Firma in Berlin die Erlaubnis, wir deutschen Fabrikanten bestimmt nicht.

Es ist unseren Bestrebungen, in jedem Film einen Kulturfilm zu schaffen, fördernder, wenn diese versteckte Kinofeindlichkeit der leitenden Persönlichkeiten im Interesse der Volksbildung und Volksbelehrung fallen gelassen wird. Man kann nur dann belehrend und ethisch

Digitized by Google

bildend auf ein Volk wirken, wenn man im modernen Film der Zeit einen Spiegel vorhält, wenn man einem Volk zeigt, wie es selbst und die Welt aussieht. Daraus mag sich dann jeder seinen Teil nehmen. Und schon das Kind empfindet instinktiv in dem Plastischen, was es sieht, das Recht und das Unrecht.

Der Kulturfilm kann und wird immer nur der realistische, der wahre Film sein. Das Gebiet des Kulturfilms ist ein unbegrenztes; um es nochmals mit einem Satz zusammenzufassen: Jeder gute Film ist ein Kulturfilm.

Bemühen wir uns also, viele gute Filme zu schaffen, denn damit dienen wir dem Kulturfilm und im weiteren Sinne der Kultur.

Digitized by Google

Der Spielfilm auf kultureller Grundlage

Von

Asta Nielsen

Wenn man die Entwicklung des Films betrachtet, so wird man erkennen, daß er aus einem ursprünglichen Sensations- und Schaustück sich allmählich zum ausgesprochenen Kunstwerk durchgerungen hat und daher ganz von selbst zum „Kulturfilm" geworden ist.

Aber der Begriff „Kulturfilm" soll hier bedeutend enger gezogen werden und es soll nur von solchen Filmen die Rede sein, die nicht nur in irgendeiner Hinsicht etwas Künstlerisches bedeuten, sondern die auch kulturell ihren Beschauern etwas zu sagen haben, die kulturfördernd wirken.

Das kann natürlich in gewissem Sinne jedes Kunstwerk, aber es besteht keine unmittelbare Notwendigkeit dazu, im Gegenteil, in manchem Falle wird vielleicht gerade ein Film zeigen, wie unsere Kultur des Abendlandes viele Begleiterscheinungen zeitigt, die der feinen Kultur der Seele geradezu zuwiderlaufen.

Also stelle ich mir unter dem Spielfilm auf kultureller Grundlage ein bedeutend enger umgrenztes Gebiet vor, das eben, wie schon sein Name sagt, in einem Spielfilm besteht, der ein kulturelles Thema behandelt, also ausgesprochen dazu angetan ist, seinen Zuschauer in irgendeiner Hinsicht zu kultivieren.

Das kann natürlich auch hinsichtlich seines Wissens geschehen — ebenso wie hinsichtlich seiner Lebensart —, und ein solcher Film wird höchstwahrscheinlich ein bedeutend besser folgendes und beifallsfreudiges Publikum finden als ein mittelmäßiger oder gar schlechter Spielfilm oder — ein langweiliger Lehrfilm.

Denn täuschen wir uns nicht darüber, daß eine ganze Anzahl sogenannter Lehrfilme — vor allem solche der früheren und frühesten Produktion — außerordentlich langweilig ist und ein Theaterpublikum nicht nur kalt lassen wird, sondern es sogar verärgern kann. Die Leute werden immer sagen, daß sie nicht der „Bildung wegen" ins Kino gehen und daß sie nicht damit „überrumpelt" werden wollen, etwas, und sei es auch das allereinfachste, lernen zu müssen.

Anders, ganz anders liegen die Verhältnisse schon, wenn ein Lehrfilm aufhört, ein reiner Belehrungsfilm zu sein, wenn er anfängt, auch das große Publikum zu fesseln, wenn sein Regisseur und seine Herstel-

Digitized by Google

ler ganz allgemein es verstanden haben, unterhaltend und belehrend zugleich zu sein. Ein solcher Film ist m. E. der berühmte Film von Bengt Berg „Mit den Zugvögeln nach dem Süden", ein Meisterwerk nicht nur optischer, sondern auch filmischer Kunst, das immer wieder durch die Fülle und die Schönheit des Gezeigten seinen Beschauer in Bann schlägt.

Das alles ist aber noch kein Spielfilm auf kultureller Grundlage. Irgendein biologischer Film, den man oft und leider mit dem Wörtchen „Beiprogramm" abtut, ein kleines Schmuckstück aus der Truhe des Sammlers und Forschers, eine Geduldsprobe für seine Operateure und ein Film, der im Rahmen der großen Natur Kämpfe und Leidenschaften, Werden und Vergehen zeigt, nähert sich schon bedeutend mehr meinem Begriff vom Spielfilm auf kultureller Grundlage. Denn hier wie dort wird im Rahmen des Spiels ein ernsthafter Gedanke durchgesponnen, irgendeine Lehre gegeben, und sei sie auch nur das einfachste Gesetz der Natur...

Ich stelle mir einen ganz fest umschriebenen Begriff unter einem solchen Spielfilm vor, einen Film, der eine straffe, sehr straffe, von einem ersten Manuskriptdichter verfaßte Handlung hat, die nicht nur streng logisch, sondern auch in höchstem Grade fesselnd sein muß. In diese Handlung wird irgendeine kulturelle Angelegenheit hineingewoben, so geschickt, daß sie mit der Haupthandlung oder überhaupt der eigentlichen Handlung aufs innigste verbunden wird und niemand auf die leiseste Vermutung kommt, daß die Handlung nur das Mittel zum (allerdings guten) Zweck ist.

Stellen wir uns z. B. vor, daß in eine dramatisch gesteigerte, mit allen Feinheiten der modernen Dramaturgie ausgestattete Handlung die Erfindung der Luftpumpe mit allen ihren wissenschaftlichen, in populärer Form gebrachten Unterlagen hineinverwebt würde und daß Erfinder und Erfindung zugleich, sowohl im Kolorit ihrer Zeit wie auch in dessen Persönlichkeit und in der Eigenart seiner Erfindung, dem Beschauer plastisch und zugleich fesselnd vor Augen gebracht würden. Halten wir uns zugleich vor Augen, daß ich dieses Thema absichtlich nicht besonders glücklich gewählt habe und daß es sehr viele andere gibt, die viel ergiebiger und viel fesselnder sind, — und man wird verstehen, was ich unter dem Spielfilm auf kultureller Grundlage verstehe und verstanden sehen will.

Ein solcher Film bietet ungeheure Möglichkeiten, sowohl was seine Ausdrucksfähigkeit anlangt, als auch was seine Mittel und seine Dar-

Digitized by Google

steller betrifft. Es liegt auf der Hand, daß gerade die besten und geschultesten — an den Mitteln des Films geschultesten — Künstler für ihn verwendbar sind, und daß sein Stil wie auch seine äußere Form höchste Konzentriertheit der Gestaltung verlangt. Und das eben können nur wirkliche Künstler ihres Fachs geben.

Manuskriptverfasser und Architekt, Operateur und Regisseur müssen miteinander wetteifern, um in einem solchen Film, der keine Künsteleien und keine Mätzchen verträgt, alles zu zeigen, worauf es hier ankommt, und Wahrheit des Kolorits wie auch Wahrheit der Darstellung müssen sich miteinander verbinden, um das Publikum mitzureißen, ohne gleichzeitig dem Stoff, dem kulturellen Thema, Gewalt anzutun.

Ein solcher Film böte auch die Möglichkeiten, nicht nur in geschickter Verbindung seines Spiels mit seiner kulturellen Begebenheit diese letztere besonders interessant zu gestalten, sondern er würde auch ein Lehrmittel im weitesten Sinne des Wortes werden, er würde, wie jedes Kunstwerk, seinen Beschauer „erschüttern oder rühren".

Ansätze zu einer solchen Kunst sind schon vorhanden, jedoch sind sie einstweilen noch gering und der wirkliche, ausgesprochene Spielfilm auf kultureller Grundlage ist noch nicht da.

Aber er wird kommen — allen Zweifeln zum Trotz — und er wird dem Kulturfilm ein noch größeres Gebiet erobern, als er es jetzt schon dank seiner vielen und selbstlosen Pioniere hat, dem Kulturfilm und der Kunst.

Digitized by Google

Der Kulturfilm im Rahmen einer Spielhandlung

Von

Dr. Fritz Meyer

Ist das Thema nicht eigentlich paradox, ist „Film" überhaupt ohne Handlung denkbar? Gewiß ist es so, nur wird unter Spielhandlung etwas mehr verstanden, es gibt graduelle und, wie wir sehen werden, auch nur historisch erklärbare, also jedenfalls relative Unterschiede, so daß man von Spielfilmen und Kulturfilmen sprechen konnte.

Der „Spielfilm" kam vom Varieté, vom Zirkus oder vom Gegensatz zum Sprechtheater; das, was man mit einem Sammelnamen als „Kulturfilm" ansprach, erwuchs aus einem Bedürfnis des Naturfreundes, des Wissenschaftlers, er war zuerst vornehmlich Lehrfilm.

Film, sagten wir, ist Handlung, d. h. Bildeindrücke werden in einem allmählich fortschreitenden „Nacheinander" so dem Zuschauer vermittelt, daß ein einheitliches, geschlossenes Erlebnis in ihm ersteht, ein Erlebnis, das erheitert, erbaut, unterhält, oder den Vorstellungskreis des Publikums bereichert, weil es entweder dessen Wissensdurst befriedigt oder es in fremden Schicksalen sein eigenes Selbst erleben und — vergessen läßt.

In der Verfolgung und Lösung der letzten beiden Aufgaben traten sich zunächst die zwei Filmarten Kulturfilm und Spielfilm gegenüber, so daß man sie auch zeitweise als wesentlich voneinander verschieden ansehen konnte, denn ein Appell an den Verstand forderte Handlung von einer anderen Logik als ein Appell an das Gefühl. Ist es indessen ein Zufall, daß logische Gegensätze auch in der lebendigen Wirklichkeit des Films nicht häufig oder nicht auf die Dauer werden erhalten bleiben? Nein, denn Leben ist mit theoretischer Strenge und reiner Logik allein nie zu erfassen.

Daher hat der Kulturfilm auch in seiner ursprünglichsten Form, als reiner Lehrfilm, aus der Notwendigkeit einer tragenden Handlung eine Tugend gemacht und er ging damit einen Weg, den seine Naturanlage selber ihm vorzeichnete: bestand doch gerade sein Reiz darin, daß er die Landschaft aus der Starrheit, in die sie besonders die Photographie, aber auch die impressionistische Malerei versenkt hatte, erlöste,

Digitized by Google

die Tierwelt im Bilde leben und handeln ließ und dem menschlichen Körper ein Leben einhauchte, das die Skulptur nicht in der Antike, nicht in der Moderne in gleicher Vollständigkeit auffangen konnte, weil der Stoff unüberschreitbare Grenzen setzte. Wir behaupten also, daß der Film das künstlerische Schaffen um ein neues Ausdrucksmittel bereichert hat, daß er dadurch geradezu dem künstlerischen Schaffen neue Teile der menschlichen Vorstellungswelt erst erschließt, und der Kulturfilm, der die drei genannten Gebiete Landschaft, Tierwelt und Menschen mit einer zwar nicht ausschließlich wissenschaftlichen, aber doch mit einer sachlichen und fachlichen Strenge behandelt, der ernsteste Sachwalter spezifischer Filmaufgaben und -Probleme ist.

Der Film hat vornehmlich die Ästhetik der reinen Bewegung erst ermöglicht, die bisher in der Starrheit des toten Stoffes nur ein Scheindasein führte, nur mit Andeutungen sich begnügen mußte; wenn dadurch die Filmkunst als Trägerin lebendiger Bewegung einerseits mit Photographie, Malerei und Plastik in die Arena trat, so wurde sie andererseits schärfster Konkurrent des Theaters durch die Reproduktion menschlicher Spielhandlung. Zwar gibt das Sprechtheater den Menschen mit allen seinen reichen Ausdrucksmitteln wieder, läßt ihn durch Auge und Ohr zu den Herzen seiner Mitmenschen sprechen, während das Spiel der Filmdarsteller stumm ist wie Tierwelt und Landschaft. Hat man indessen schon von einer stummen Sprache der Tiere und Pflanzen gesprochen, um dem Erlebnisgehalt der ihren Gebärden innewohnenden ewigen Symbolik einen adäquaten Ausdruck zu geben, wie viel präziser und trotzdem reicher und mannigfaltiger kann auch das stumme Spiel des Menschen erst werden.

Man kann wohl mit Recht sagen, daß oft in der rein optischen Darstellung eine zwingendere Gewalt liegt, als wenn sie das gesprochene Wort unterbricht, und selbst das Sprechtheater weiß diese Möglichkeit zu nutzen: zutiefst erlebtes Schicksal spricht auch hier nur noch in Gebärden, allenfalls vom Orchester der Oper begleitet. Soll nun diese Spielhandlung nicht auch dem Kulturfilm zugute kommen? Kann man mit Fug und Recht auch beim Film von echter Spielhandlung sprechen, so war es aber recht und billig zu zeigen, wie durch Ausschalten der menschlichen Sprache Mensch und Natur einander wieder genähert werden, so daß man denselben Begriff Spielhandlung auch auf die Natur anwenden, ihn also um eine ganze Welt von Vorgängen erweitern kann. Und das ist notwendig, um die Entwicklung des Kulturfilms vollständig begreiflich zu machen, denn das oberste dramaturgische Gesetz

Digitized by Google

der einheitlichen Handlung ist es, das sich auch in ihr häufig im Gegensatz, bisweilen im Sinne der zeitlichen Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen durchgesetzt hat.

Selbst die ursprüngliche Form des Kulturfilms, der reine Lehrfilm, erhält in Befolgung dieses Gesetzes eine liebenswürdigere Form, ein anmutigeres Äußeres: nicht der gestrenge Lehrer steht auf dem Katheder und zeigt dem Publikum seinen Rohrstock und die Überlegenheit seines erdrückenden Wissens, sondern das Leben selbst scheint zu ihm in seiner stillen, überaus eindrucksvollen Sprache zu sprechen. So erhebt sich der Lehrfilm auf eine höhere Stufe und erobert außer den Schulen die Theater. Es ist zuzugeben, daß wir Deutschen, als das Volk der Schulmeister, an diese Möglichkeit später gedacht haben als andere Völker, ebenso haben wir aber dann auch diese oft überflügelt, als wir die Aufgabe begriffen hatten. Noch kürzlich gab ein Vergleich des Pathéschen B i e n e n f i l m s mit dem von der Kulturabteilung der Ufa hergestellten zu dieser Feststellung Gelegenheit; weder die Ausnutzung der Situationen, die Natürlichkeit der Bewegungen, die Vereinfachung der Handlung zu einem selbstverständlichen Spielvorgang war in derselben Weise erreicht. Aber hier sowohl wie bei einer beliebig vermehrbaren Aufzählung anderer Filme handelt es sich um nicht mehr als erste Ansätze oder um Rudimente einer wirklichen Spielhandlung, um eine Ergänzung des strengen Lehrpensums durch anmutige Bilder, die außer zum Verstand noch zum Gemüt sprechen, weil sie Mutter- und Kindesliebe im Tierreich (Tierjugend I u. II, Ufa), die Anhänglichkeit des Herren an den guten Kameraden oder treuen Wächter und hundert andere die Verwandtschaft von Mensch und Natur versinnbildlichende Vorgänge darstellen.

Viel wichtiger wird der Kulturfilm, wenn er ehrlich erklärt: Ich sehe von einer Beantwortung der Frage: „Soll ein Lehrzweck im Vordergrunde stehen oder eine Spielhandlung" überhaupt ab, und wenn er dagegen die These aufstellt:

Es soll der Kulturfilm den ganzen Reichtum menschlichen Erlebens bis auf die Wurzeln seines Wesens, als da sind Heimatliebe, Naturfreude, aber auch Kampf mit den Elementen und nicht zum wenigsten den stillen, zähen Kampf der Arbeit um das tägliche Brot in der Fabrik oder auf der eigenen Scholle, ebenso darstellen, wie der Spielfilm, gewiß häufig in unnötiger Anlehnung an das psychologische moderne Sprechtheater, komplizierte menschliche Seelenkämpfe zum künstlerischen Vorwurf wählte. Kann uns nicht dieses innigere Verwachsensein mit

Digitized by Google

den tiefer und breiter gelagerten Elementen unserer Kultur freier machen und stärker erheben als die Exzentrik übersteigerten Zivilisationslebens, als die technischen Extravaganzen amerikanisierter Filmakrobatik? Es ist doch paradox, wenn man den Kulturfilm nur leben lassen will als neue Auflage unserer vielumstrittenen und vielgeschmähten Schulbücher. Freilich verlangt eine in diesem Sinne veränderte Problemstellung eine ganz andere Anordnung des Stoffes!

Wenn man zum Beispiel jetzt ein Filmmanuskript über das Automobil schreiben will, dann kann man nicht mehr mit einer Schulaufsatzdisposition: 1. Zweck, 2. Beschreibung, 3. Wirkungsweise, 4. Geschichte, 5. Gegenwart auskommen, sondern muß die Darstellung jedes einzelnen Gebietes, auf dem das Objekt vorgeführt werden soll, aus der Spielhandlung heraus psychologisch begründen, die historische Entwicklung vielleicht zugunsten einer breiteren Darstellung der modernen Technik auf ein Minimum reduzieren, um wiederum die Bedeutung des Autos als Mittel zum schnellen Erreichen der freien und herrlichen Natur und der Naturschönheiten willen, die kaum ein Film entbehren kann, breit zu unterstreichen und ganz besonders der stillen, ernsten Arbeit des Technikers für sein Wirken ein Denkmal zu setzen. Aber selbst zugegeben, daß es sich hier noch um leichtere Ware handelt — in einem anderen Falle wird ein Film von der Landwirtschaft vielleicht landwirtschaftliche Technik in modernster Form naturgetreu darstellen, um auch hier wie überall im Film dem Grundsatz der Naturwahrheit zu dienen, wird auch geschichtliche Züge nicht vergessen, vor allem aber ein Stück deutscher Heimat, so überzeugend, so zu Herzen sprechend darstellen, wie nur je unsere Heimatschriftsteller Fritz Reuter oder die Droste es vermochten, als ein Stück deutscher Arbeit und deutschen Volkstums. Dem Kulturfilmhersteller erwachsen hieraus Aufgaben, die seinen ohnehin auf immer neue Versuche eingestellten Produktionsapparat mit der Gesamtindustrie enger und enger verwachsen lassen; vor allem wird in zunehmendem Maße nicht nur der Filmautor, sondern auch der Spielfilmregisseur hier Beschäftigung finden — auch ein Fortschritt, wird doch dadurch der Wissenschaftler mit dem Künstler zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeführt. Aus dieser Gemeinschaft von Wissen und Erleben aber entsteht erst die Spielhandlung, die einen Film zu einem Kulturdenkmal im höheren Sinne macht. Es ist eine reizvolle Entwicklungslinie, die sich hier auf dem Hintergrund der Gesamtindustrie abzeichnet.

Zum Schluß noch ein paar Beispiele: Einen gewissen Abschnitt in

Digitized by Google

der Entwicklung bilden unter anderen Neuerscheinungen die beiden Filme „Horrido" (Kulturabteilung der Ufa) und „Der Berg des Schicksals" (Freiburger Berg- und Sportfilm G. m. b. H.), von denen der erstere aus der Herrlichkeit und dem Reichtum von Wild und Wald, der letztere aus der zunächst nur sportsmäßig interessanten Aufgabe der Bezwingung eines Berges ein Familienschicksal entwickelt. Und wie zum Beweis, daß nicht nur für den Literaten und den Schauspieler ein neues Betätigungsfeld gesucht, sondern ein notwendiger Teil dem Kulturfilm hinzugefügt wurde, ohne den die Landschaftsaufnahmen immer Stückwerk geblieben wären, entsteht zur selben Zeit die Bezwingung des Mount-Everest, die nicht gedachte, nur vom Künstler geschaute Erlebnisse, sondern das Schicksal der Menschen von Fleisch und Blut, von Menschen unseres Zeitalters für die Nachwelt festlegt.

Ist hier nicht deutlich zu spüren, wie Kunst und Leben im Kulturfilm ineinander übergehen, die Kunst aber vor allem der Realität des Daseins absolut gewachsen ist? Frühere Zeitalter konnten ihre Heroen im Liede verewigen oder Maler und Bildhauer setzten ihnen ein Denkmal in Farbe und Stein, so wie diese sie sahen. Die Photographie bildet in einem Dreivierteljahrhundert eine Brücke zu immer naturgetreuerer, immer realistischerer Überlieferung, nun treten diese Helden vor den Filmapparat und setzen sich selbst ihr Denkmal, die großen Pioniere und ihr Werk verschmelzen zu einer Einheit.

Elemente eines Kulturfilms sind auch noch in Otto Gebührs „Fridericus Rex" lebendig, wenn auch hier die Spielhandlung, das geistige Problem eines großen Königs und großen Menschen, das Übergewicht hat. Ebenso ist es mit den Nibelungen, daher diese Gruppe mehr den Spielfilmen als den Kulturfilmen zuzurechnen ist; sie stehen zum mindesten auf der Grenze, ein neuer Beweis, daß die Grenzen fließende sind.

Wenn in diesen Ausführungen bewußt künstlerische Gesichtspunkte in den Vordergrund gestellt wurden, so darf zum Schluß auch noch auf die kaufmännischen Vorteile eines Kulturfilms mit Spielhandlung aufmerksam gemacht werden, denn man weiß, daß die Kulturfilmherstellung schon wegen der schwierigen Versuche häufig ein finanzielles Opfer gewesen ist. Das Vorhandensein einer Spielhandlung aber kann auch in dieser Beziehung zur Sicherung der Kulturfilmhersteller beitragen und so den Kulturfilm fördern helfen.

Digitized by Google

Das Märchen und der Kulturfilm

Von

Heinz Michaelis

Kultur ist Stil der äußeren und inneren Lebenshaltung. Stil aber ist Ausscheidung des Zufälligen und Betonung des Wesentlichen. Das wiederum involviert Verinnerlichung. Danach läßt sich der Begriff „Kultur" als „Verinnerlichung der Lebensführung" definieren. Ein Kulturfilm ist also ein Film, der mit den ihm gemäßen Mitteln dazu beiträgt, dies Endziel aller kulturellen Bestrebungen, die Schaffung des verinnerlichten Menschen, zu erreichen.

Daraus ergibt sich, daß der Märchenfilm in erster Linie dazu geeignet ist, als Instrument der kulturellen Entwicklung zu dienen. Ist doch das Märchen die Gestaltung der zeitlosen Mächte, die das Antlitz der Zeitseele prägen. Zeitlosigkeit, ja, das ist das Kriterium der Märchendichtung schlechthin, Allgemeingültigkeit der Motive. Und gerade der Film ist heute an allererster Stelle dazu berufen, eine Neugeburt des Märchens herbeizuführen, es im lebendigen Bewußtsein des Volkes durchzusetzen. Weil nämlich das Märchen einem rituellen Urerlebnis entstammt. Es ist ein Produkt der schauenden Kraft des Volkes, entstanden aus dem Anschauen der Natur durch den schaffenden Genius des Volkes. Sein Ursprung ist die Vision. Der Volksgenius erblickte hinter den Naturvorgängen Gottheiten, die späterhin einen Vermenschlichungsprozeß durchmachten.

Die Vision ist aber auch der Ursprung alles filmischen Schaffens, sofern es überhaupt diesen Namen verdient. Und darum ist es eine der Missionen des Films, das Märchen zu pflegen.

Der Filmschöpfer, der einen Märchenstoff gestalten will, wird es sich zur Aufgabe machen müssen, den Gefühls- und Geistesgehalt des Gegenstandes restlos mit den Mitteln seiner Kunst zu projizieren. Er wird sich daher auch in der Fabel, unbeschadet von Abweichungen im Detail, in der Hauptsache an die Überlieferung zu halten haben. Denn die bildende Kraft der Volksseele hat hier stets mit intuitiver Sicherheit für eine Idee das entsprechende Gleichnis gefunden. Dafür wird die filmische Ausdeutung aber darauf ausgehen müssen, die behagliche Breite, die der Märchenerzähler liebt, durch möglichste Konzentriertheit zu überwinden. Denn Konzentriertheit ist eines der elementarsten Erfordernisse des Films. Alles Lastende

Digitized by Google

widerstrebt seiner Sonderart. Das Instrument des Märchenfilms darf nicht die Zeitlupe, sondern muß der Zeitraffer sein. Dafür aber lasse er die Wunder der Märchenwelt erblühen, erwecke die altvertrauten Gestalten des deutschen Märchenwaldes zu neuem Leben.

Die Zeitlosigkeit, die dem Volksmärchen seinen Charakter gibt, ist der Zauberquell, aus dem der Märchenfilm, wenn er das ist, was sein Name andeutet, seine Kraft schöpfen wird. Zeitliche Umstände wechseln, Völker werden und vergehen, aber ewig ist das Raunen des Waldes, ewig tanzen die Elfen im Mondschein, und ewig vernehmen gläubige Gemüter die Stimme der Gottheit im Sturm. Diese Naturandacht, aus der das Märchen entspringt, im bewegten Gemälde festzuhalten, ist die Sendung des deutschen Märchenfilms, sofern er ein Faktor der künstlerischen Kultur sein will.

Digitized by Google

Der biologische Film

Von

Freiherrn A. von Dungern

Leiter der Wissenschaftl. Abteilung der Decla-Bioscop im Ufakonzern

Der biologische Film, der Lehrfilm par excellence, darf, gleichgültig welchen Stoff er behandelt, an keiner Stelle gegen wissenschaftliche Kenntnis und Erkenntnis verstoßen. Diese sind gewissermaßen der unverrückbare Damm, über den hinaus keine noch so kleine Welle der dahinströmenden Handlung durch die Phantasie verweht werden darf. Also hat hier die Phantasie keinen Raum, in dem sie sich bei der Arbeit entfalten und nachher im Zuschauer wieder wirksam werden kann?

Dieser Fall ist nicht nur denkbar, sondern er wird mit der Zeit immer häufiger auftreten, je mehr die wissenschaftlichen Institute und Schulen die Bedeutung des Films als Lehrmittel erkennen und ausnutzen lernen. Die Notwendigkeit des Films, der bewegten Bilder, für die Wissenschaft ist, zumal bei seiner sich immer mehr vervollkommnenden Technik, längst erwiesen.

Der rein wissenschaftliche Zweck solcher Filme bedingt nun die Arbeitsmethode. Es wird sich meistens darum handeln, in möglichst lückenloser Folge die Phasen eines biologischen Vorganges aufzunehmen oder eine einzige Phase aus einer Reihe gleicher Vorgänge — etwa von Brutpflege oder Zeugungsakten — vergleichsweise aneinanderzureihen. Oder der seltenere, aber dem Laien interessantere Fall: man verläßt das Teilgebiet und bringt eine vollständige Biologie, die Biographie eines bestimmten Lebewesens. Da jedoch die Fixierung von Tatsachen das einzige Motiv der Arbeit in solchen Filmen ist, weil diese Filme einen rein demonstrativen, reproduzierenden Charakter haben sollen, besteht das Schneiden, Ordnen und Kleben, also die eigentliche „Dramaturgie" in nichts anderem als in einer Aneinanderreihung, Summierung gewonnenen Materials.

Der beweisführende, wissenschaftliche Zweck verlangt ja nichts anderes als Sachlichkeit. Wir haben hier den Lehrfilm in Reinkultur — für erleuchtete Köpfe. Die Bedeutung solcher Filme kann gar nicht bestritten werden. Wer leugnet, auch ohne sie zu verstehen, die Notwendigkeit wissenschaftlicher Spezialliteratur? Auf ihr bauen erst jene Verfasser populärwissenschaftlicher

Digitized by Google

Werke ihre alle anregenden Betrachtungen und scheinbar einfachen und großartigen Synthesen auf. Die obengenannten Filme sind solche Spezialschriften, die für einen engeren Kreis bestimmt sind.

Wir haben es jedoch mit biologischen Filmen zu tun, die sich vor allem und ganz zuerst an die Phantasie wenden wollen. An die Phantasie sowohl des Gebildeten wie des Kindes, wie jedermanns aus dem Volk.

Muß nun die „wissenschaftliche Wahrheit" darunter leiden? Keineswegs. Der Weg der gewissenhaften Beobachtung wird niemals verlassen, der Wert des erlangten Materials bleibt auch in diesem Rahmen unbestreitbar. Nur die Fragestellung an die Natur und die Nutzbarmachung ihrer Antworten sind anders in unserem Filmatelier als in den wissenschaftlichen Laboratorien.

Wir wollen der Natur keine Rätsel entreißen, um darauf Schlüsse zu neuen Rätseln zu bauen, wir wollen sie zu keinen irgendwie praktischen Zwecken überlisten, mit einem Wort, wir wollen nicht, wenigstens nicht als Programm, Neues entdecken, sondern auch das stets auftretende Neue wie ein Bekanntes hinnehmen, um es größeren, allgemeinen Themen einzuordnen, die jedes Menschen Sache sind. Diese Vorgänge drehen sich um Dasein, Liebe, Tod. Unter diesem Gesichtspunkt gehen wir an die Vorbereitung und Auswahl des Materials.

Selbstverständlich werden wir uns hüten müssen, in der Vermenschlichung der Natur soweit zu gehen, daß auch nur das leiseste Mißverständnis über die natürliche Zwangsläufigkeit eines bestimmten einzelnen Vorganges auftauchen oder eine reine Instinkt- oder Reflexhandlung mit den Zeichen menschlich-vernünftigen Tuns verwechselt werden könnte. Jede Bewegung in der Natur wird uns erst dann zu einer Handlung, wenn wir ihr einen Sinn geben können. Der Sinn unserer biologischen Bilder ist nun nicht der, etwa die Notwendigkeit, Zwangsläufigkeit einer Entwicklung zu zeigen, um ihr Gesetz festzustellen, sondern, diese Entwicklung in einzelnen Stadien fixierend, vom Spezialfall fort die Gedanken aufs Allgemeine zu richten.

Bei der Betrachtung von Vorgängen aus der Natur wird der engste Kontakt mit ihr — das sich Einfühlen — erst durch die Phantasie hergestellt, jene gestaltende Phantasie, die alle Rätsel des Lebens mit den Fragen nach der Liebe, nach Werden und Vergehen verbindet. Sie gilt es zu erwecken, wenn unser Film mehr sein soll als nüchternes Konstatieren einer vorüberrollenden Wirklichkeit. Und sie erscheint regelmäßig und wirkt schöpferisch, wenn sie die Weisen erklingen hört,

Digitized by Google

von denen sie das menschliche Leben und Fühlen erfüllt weiß. Durch die Wendung und den Appell an die Phantasie hört unser biologischer Film keineswegs auf, ein Lehrfilm zu sein, er wird erst wahrhaft ein solcher. Nur verhält er sich, wie gesagt, zum wissenschaftlichen Schulfilm wie etwa die exakte Spezialstudie zur gemeinverständlichen Abhandlung, von der doch zu allererst verlangt werden darf, daß sie zugleich fesselnd und unterhaltend ist.

Über die Wirkung der biologischen Filme auf das Publikum und ihre Nachhaltigkeit hat uns die Erfahrung belehrt: dem phantasiebegabten Führer in die Tierwelt folgt das Publikum ebenso begeistert wie dem kultivierten und gestaltungskundigen Reisenden durch fremde Länder und Völker. Es müssen also Männer gefunden werden, welche es verstehen, sich in die Psyche des Tieres hineinzufühlen, denen es gelingt, die typischen Handlungen der Tierschauspieler auch da zu erzwingen, wo die erschwerenden Konzessionen, die dem Aufnahmeapparat gemacht werden müssen, in Erscheinung treten.

Nun lassen sich aber auch biologische Filme herstellen, die dem ersten Eindruck nach kaum als „Lehrfilme" bezeichnet werden können. Wohl tritt das einzelne Tier oder treten Gruppen verschiedener Tiere handelnd auf. Aber der Ton und der Charakter des Films sind der des — Märchens, des Märchens der Natur. Der einzelne Vorgang verliert zwar für das „wissenschaftliche Auge" nichts von seiner Zweckdienlichkeit, aber die Zusammenstellung, die Dramaturgie des Ganzen wendet sich ausschließlich an den dichterischen Teil in der Seele des Menschen.

Wenn z. B. „das Leben" im Schatten der Eiche gezeigt oder erzählt wird, was die Seerose „sah", so bedarf es jenes Aktes der Intuition, den die Bildfolge hervorzurufen vermag, um mitten drin, in der uns fremden Natur selbst zu sein, sie nicht mehr nur zu sehen, sondern sie zu fühlen, als wäre sie unser eigenes menschliches Sein, mit seinen Leiden und Freuden.

Das ist auch eine Aufgabe des biologischen Films.

Digitized by Google

Raubtiere im Film

Von

John Hagenbeck

Direktor des John Hagenbeck-Film

Bevor ich mich über dieses Thema äußere, möchte ich vorausschikken, daß mir solche Aufnahmen nicht fremd sind, d. h. ich habe sie nicht erst nach dem Kriege gemacht, sondern schon zu einer Zeit, als ich in dem schönen Colombo auf Ceylon saß. Da hatte ich bereits Gelegenheit, mit amerikanischen Operateuren in Indien und Ceylon zu filmen.

In allen tropischen Ländern, wo Tiere nicht in Massen auftreten, bedeutet deren Festhalten im Bilde kolossale Schwierigkeiten. Glück und Zufall spielen eine große Rolle, und als ein Meisterstück möchte ich es bezeichnen, wenn es einem Operateur gelingt, eine Löwen- oder Tigerjagd aufzunehmen. Ist es doch eine bekannte Tatsache, daß diese Tiere sehr scheu sind, — sich von Menschen bedroht fühlen und fast immer die Flucht ergreifen, sobald sie nur seine Nähe fühlen.

Eine Möglichkeit, Fernaufnahmen von Raubtieren zu machen, besteht immer bei einer Treibjagd, wenn ca. 6—800 Menschen bemüht sind, Tiger und andere Tiere aus dem hohen Grase aufzuscheuchen und sie in die Nähe des Kurbelkastens zu bringen. Selbstverständlich lassen sich auch alle Vorbereitungen zur Treibjagd mühelos aufnehmen; aber die eigentliche Jagd, das größte Gefahrenmoment, im Bilde festzuhalten, kann man wohl als unmöglich ansprechen. Überraschungen, die hierbei vorkommen, dürften in jedem Falle filmisch verpaßt werden. Bei solchen Gelegenheiten Großaufnahmen von Raubtieren zu machen, ist unausführbar; und wenn uns Filme vorgesetzt werden, die solche zeigen, dürfte es sich fast ausnahmslos um Tiere handeln, die man in Einfriedigungen photographiert hat.

In der Freiheit und unbehelligt vom Feinde zeigt das Raubtier durchaus nicht immer eine drohende Haltung; erst wenn es angegriffen wird, kommt seine ursprüngliche Wildheit zum Vorschein.

Die natürlichen, kultivierten Halter von Raubtieren — die Zoologischen Gärten — tun ja auch alles, um den Tieren, wenn auch in beschränktem Rahmen, die notwendigen Lebensbedingungen zu bieten. Im Stellinger Tierpark meines verstorbenen Bruders war wohl in dieser Hinsicht das letztmögliche erreicht.

Digitized by Google

Das große Publikum aber — besonders das amerikanische — will das Raubtier in e r r e g t e m Zustande sehen, und unter Bedingungen, die seiner Natur im allgemeinen nicht liegen. Wer aber Raubtiere filmt, muß sich in einen derart innigen Kontakt mit diesen begeben, wie er ihn im Leben sonst ängstlich vermeiden würde. Durch das Hineinbringen in eine fremde Situation wird aber die sanfteste Bestie in eine Gemütslage versetzt, die das Zusammenkommen auch mit dem vertrautesten Wärter für den letzteren gefahrbringend gestaltet.

Der Filmregisseur schwankt also zwischen zwei Forderungen: einmal soll das Tier wild und dennoch im Kontakt mit Menschen gezeigt werden, auf der andern Seite muß, da es eben wild ist, der Mensch geschützt werden.

Gestatten Sie mir daher, etwas aus der Schule zu plaudern, wie die Synthese für diese beiden Situationen gefunden werden kann.

Das Publikum ist zu kritisch geworden, um nicht in den meisten Fällen auch hinter die geschicktesten Schnitte, die besonders in amerikanischen Filmen beliebt sind, zu sehen. Es merkt ganz genau, daß auf dem einen Bild das Tier allein, auf dem andern der Mensch allein gezeigt wird. Das Publikum merkt auch, wenn ein Kontakt zwischen Mensch und Tier durch ein photographisches Kunststück, durch späteres Hineinkopieren oder durch doppeltes Exponieren erzielt wird.

In wenigen Fällen ist es immerhin möglich, den handelnden Schauspieler oder die Schauspielerin in entscheidenden Momenten durch Dompteur oder Wärter zu ersetzen. Aber am vorteilhaftesten ist es schon, wenn man auf diesen Notbehelf verzichten und den oder die betreffenden Schauspieler veranlassen kann, die Szene ohne Doppelfigur durchzuspielen, am besten dadurch, daß man ihnen durch eigenes Beispiel beweist, daß das Tier gar nicht so bösartig ist, oder daß man dem Schauspieler durch geschickte Aufstellung von Gittern die Überzeugung beibringt, daß ihm nicht viel passieren kann.

Nur durch liebevolles Eingehen auf die Eigenheiten des zu filmenden Raubtieres kann man das aus ihm herausholen, was man haben will. Viel Geduld erfordert es allerdings und unendlich schwer ist es, ihm begreiflich zu machen, was es tun soll. Aber andrerseits ist bei manchen Elefanten z. B. oft ein direktes Eingehen auf die Wünsche des Vorführenden zu spüren. Andere Tiere sind hierin weniger entgegenkommend, und innerhalb einer bestimmten Tierrasse gibt es — ebenso wie bei den Menschen — kluge und — minder begabte.

Man muß, wenn man das Raubtier zu Filmaufnahmen verwenden

Digitized by Google

will, sich, wie gesagt, mit seinen Eigenheiten beschäftigen, und dazu ist vor allen Dingen nötig, daß man auch vor dem „blutdürstigsten" Raubtier keine Angst zeigt, daß man mit ihm nicht nur par distance, durch das Gitter, verkehrt.

Natürlich hatte ich bei den Herren meines Aufnahmestabes hierbei zuweilen Schwierigkeiten, die ich nur dadurch überwinden konnte, daß der betr. Dresseur oder ich selbst an die Tiere heranging. Dies Vorgehen soll natürlich nicht zur Tollkühnheit ausarten. Außerdem muß von Fall zu Fall erwogen werden, wie weit gerade einem bestimmten Tier zu trauen ist.

Wenn man aber der „Bestie" einen Rahmen schafft, in dem sie sich wohl fühlt, so wird sie sich darin natürlich und darum in bildmäßig sehr glücklicher Weise bewegen.

Digitized by Google

Kleintiere im Film

Von

Wolfram Junghans

„Einen Tier-Film?" —

„Ja!"

„Den könnten wir doch beide allein ganz nebenbei herstellen! Dazu braucht man kein Atelier oder sonst etwas. Wir gehen Sonntags zusammen in die freie Natur und nehmen dort die Tiere auf, die uns gerade begegnen. Ich besorge das Material und Sie suchen und zeigen mir die Tiere!"

So oder ähnlich hat nicht nur mancher Operateur, sondern auch mancher „Film-Fachmann" zu mir gesprochen.

Aber so mühe- und kostenlos läßt sich ein tierbiologischer Film wirklich nicht herstellen.

Ich muß ganz offen gestehen, daß ich selbst die Herstellung der Tier-Filme, auch nur annähernd, nicht für so schwierig gehalten hätte, wie sie es in Wirklichkeit ist, trotzdem ich seit annähernd 18 Jahren die verschiedensten Tierarten halte und züchte. Die Aufnahmetätigkeit bei Tierfilmen erfordert besonders viel Zeit und ist eine die Nerven bis aufs äußerste anspannende Angelegenheit.

Diese Erkenntnis brach sich erst richtig Bahn, als verschiedene Film-Firmen im Berliner Aquarium, an dem ich mehrere Jahre tätig war, für ihre Tierfilm-Szenen Aufnahmen machen wollten. Ich stellte für diese anscheinend ideale Sache, von größtem Interesse beseelt, den Regisseuren oder Operateuren meine Kenntnisse in all den kleinen, oft recht wirksamen Hilfsmittelchen zur Verfügung. Doch alles vergebens und nutzlos! Jedesmal kam der Operateur am nächsten Tage mit der traurigen Nachricht wieder: „Es ist nicht besonders gelungen." Wieviel Arbeit, Zeit und Geld waren umsonst vertan!

Nach einem Jahre ziemlich zwecklosen Arbeitens faßte ich den für mich sehr schweren Entschluß — mußte ich doch alle Lieblinge, groß und klein, zurücklassen —, mit der Film-Industrie zwecks anderer Aufnahmegelegenheiten für Tierfilme Fühlung zu nehmen. Wider Erwarten schnell fand ich Gehör und Bereitwilligkeit zur Ausführung des Planes, eine tierbiologische Station, gleichsam ein „Berliner Aquarium und Zool. Garten in Kleinformat", einzurichten. Sind doch die öffentlichen Institute in erster Linie Schaustellungen und können

Digitized by Google

deshalb anderen Zwecken schwer dienstbar gemacht werden. Über die spätere Möglichkeit der Vereinigung von Tierfilm-Atelier und Berliner Zoologischem Garten soll hier nicht gesprochen werden.

Durch Errichtung einer eigenen Station ist der produzierenden Firma schon eher eine Gewähr für Gelingen ihrer Aufnahmen gegeben. Natürlich auch nur dann, wenn die technischen Voraussetzungen einigermaßen berücksichtigt werden. Leider mangelte es bisher immer noch sehr stark an den hierzu erforderlichen Geldmitteln. Darum blieb es im allgemeinen auch immer nur bei technischen Notbehelfen. Sollte das Ausland uns gegenüber in diesem Punkte deshalb nicht doch im Vorsprung sein?

Zur Ermöglichung der Aufnahmen von den tausendfachen Vorgängen im Tierreich gehört eingehende Kenntnis der Gewohnheiten aller Tiere bis ins kleinste, um jede, auch die geringste Bewegung eines Tieres im gegebenen Augenblick richtig ausnützen zu können. Man muß imstande sein, sich völlig in die Psyche des Tieres zu versetzen, mit dem Tier verwachsen sein, mit ihm fühlen.

Und nun zu den Einzelheiten verschiedener Aufnahmen selbst, woraus die Möglichkeiten wohl am besten erkennbar sind.

Will man z. B. einen Fisch-Film herstellen, so soll man diejenigen Fischarten hiefür auswählen, welche — für den Uneingeweihten — besonders eigenartige, sofort ins Auge fallende Entwicklungsvorgänge zeigen. Um eine Aufnahmemöglichkeit überhaupt zu schaffen, züchtet man am besten die ausgewählten Pärchen durch und verwendet die nach Monaten wiederum fortpflanzungsfähigen Nachzuchttiere zu den erwünschten Aufnahmen.

Bei dieser Zuchtperiode wird ein ausnahmsweise schönes Pärchen in den Aufnahmebehälter gebracht; zeigt sich ein besonderer Vorgang, so wird der vom Operateur vorher in Bereitschaft gebrachte Apparat — evtl. zwei — und die Beleuchtung in Tätigkeit gesetzt. Nehmen wir beispielsweise an, es befände sich im Aufnahme-Behälter ein Makropodenpärchen, dessen äußerst interessante Laich-Ablage und Befruchtungsweise des Laichs wir aufnehmen wollen. Beim Aufblitzen der 2—3 Scheinwerfer und weiterer Deckenlampen wird das Pärchen zuerst einmal sofort auseinanderstieben. Kein Wunder, wir haben es ja mit Zehntausenden von Kerzen beim geheimsten Lebensvorgang, der Arterhaltung, brutal gestört!

Was nun? — Geduld, Geduld und nochmals Geduld! Erst einmal den Behälter auf allen Seiten mit Pappe oder dergl. verdecken, dann

Digitized by Google

wird sich das fortpflanzungslustige Pärchen in den nächsten 2—3 Stunden wieder beruhigt haben. Merkt man (durch ein kleines Loch in der Pappe beobachtend) die Absicht der abermaligen Umschlingung, dann müssen die Lampen und Scheinwerfer eingeschaltet werden und der Operateur die Kamerakurbel langsam in Bewegung setzen. Ist beides geschehen, nehme ich die Verdeckungspappe vom Aquarium behutsam in derselben Sekunde weg, in der sich das Männchen um das Weibchen legt. Inzwischen dreht der auf der Lauer stehende Operateur schon längst normales Tempo und nach Abrollen von 2—3 Metern wird schnell wieder verdeckt, bis eine abermalige Umschlingung und Laichabgabe eintritt.

Die vielen anderen merkwürdigen Lebensvorgänge, wie: Schaumnestbau, Eintragen des Laichs ins Schaumnest, Bewachen von Laich und Schaumnest und auch der geschlüpften Jungen — was alles das Männchen besorgt — wird auf ähnliche Art, aber nicht von dem ersten Pärchen aufgenommen. Das erste Pärchen wurde zu sehr durch die Scheinwerferbeleuchtung erschreckt. Ein oder das andere Fischchen ist auch kurz nach der Aufnahme in Schreckstarre gefallen und bald gestorben.

Für jeden einzelnen der oben angeführten Vorgänge wird man am besten ein anderes Pärchen aus dem Zuchtbehälter nehmen. Die Aufnahmen auf einem so kurzen Filmstreifen mit 6—8 Einzelszenen dehnen sich oft über mehrere Monate aus. Und doch sind diese Aufnahmen der Makropoden, als schaumnestbauender Fische, verhältnismäßig leicht, weil man durch verschiedene Möglichkeiten die Fische während des Kurbelns im Bildfelde halten und Unschärfen einigermaßen vermeiden kann. Das Schaumnest wird fixiert, denn nur unter diesem agieren die Fische.

Ganz bedeutend schwieriger wird es bei ständig lebhaft umherschwimmenden Fischen, z. B. bei den Kärpflingen. Bei diesen kleinen Fischchen vollziehen die Männchen das Balzen und die direkte Begattung des Weibchens — durch Kopulationsorgan — im schnellsten Schwimmen und Jagen. Nach einigen Wochen wirft das begattete Weibchen während des Schwimmens, je nach Art und Alter 60—200 lebende, sofort frei sich herumtummelnde Jungfische. Trotz mühseligster, intensivster Versuche ist es mir in Zusammenarbeit mit einem sehr tüchtigen Operateur erst nach zwei Jahren gelungen, diesen Geburtsvorgang technisch und biologisch einwandfrei auf dem Bildstreifen festzuhalten. Verwendet wurden diese Szenen für den Film

Digitized by Google

„Merkwürdige Fischchen", II. Teil. Das gebärende Fischweibchen war 4—5 cm lang und es nimmt nur mit einem Teil seines Körpers das ganze Filmbild ein, so daß der Geburtsvorgang und die geworfenen, ca. 1 cm großen Fischchen selbst von jedem Beschauer sofort ohne jede Mühe erkannt werden können. Bei Aufnahmen dieser Art kommt nur ein Objektiv mit ganz langer Brennweite in Frage.

Welche Gewandtheit und Sicherheit der Operateur im Bedienen der Apparatur bei diesen Spezial-Aufnahmen besitzen muß, das wird sich jeder Fachmann und Laie selbst vorstellen können. Bei Verwendung der langbrennweitigen Objektive liegt die Schärfe nur auf einem schmalen Streifen der Bildfläche und darum ist Fixieren des schwimmenden Objekts unbedingt nötig. Den gebärenden Fisch aufzunehmen gelang folgendermaßen:

Der Operateur legte die Schärfe auf eine Stelle dicht hinter der Planscheibe des Aquariums, das mit fließendem Warmwasser beschickt wurde. An diese Stelle brachte ich dann den gebärenden Fisch, denselben ganz vorsichtig mit drei Fingern solange haltend, bis die Geburt mehrerer Fischchen erfolgt und die Aufnahme gelungen war. Die während des Schwimmens ausgeführte Begattung der Kärpflinge kann als kinematographische Aufnahme nur durch vorheriges Bestimmen des vertikalen und horizontalen Bildraumes, in dem das Fischpärchen gehalten wird, gelingen. Fressende Fische oder andere Freßszenen von Wassertieren stellen nicht viel geringere Vorbereitungs- und Ausführungsansprüche.

Von den Wassertieren wollen wir übergehen zu den feuchtigkeitsliebenden Molchen, Lurchen, Schnecken u. dergl.

Ihre Bewegungen sind bis auf die sehr schnellen Freßvorgänge im allgemeinen sehr langsam, bieten darum Erleichterung hinsichtlich Einstellung usw. Bedeutend schwieriger ist aber die Beleuchtungsfrage zu lösen, da diese Objekte doch alle ausgesprochene Nachttiere sind. In unser Aufnahmelicht gebracht versuchen sie, sich sofort einzugraben und gibt man ihnen nicht den natürlichen Untergrund und die gewohnte Umgebung — um ein Eingraben oder Verstecken zu vermeiden —, so wirkt das unter diesen Bedingungen aufgenommene Bild sofort unnatürlich. Was also tun?

Aufnahmen bei diffusem Tageslicht unter Vermeidung der direkten Sonnenbestrahlung sind oft schwierig, denn selbst dieses Licht mögen diese echten Nachttiere nicht. Nun stehen uns Sonnentage wiederum nur in sehr beschränkter Anzahl zur Verfügung. Im Jahre 1922

Digitized by Google

z. B. hatten wir nur 26 Tage, an denen die Sonne mindestens 8 Stunden ohne Unterbrechung geschienen hat. An diesen „offenen" Tagen wieder sind die Tiere beim besten Willen nicht zu irgendeiner besonderen „Tätigkeit" zu bewegen. Sie arbeiten eben nur abends, wenn die Sonne untergegangen ist oder frühmorgens, bevor sie aufgeht. Darum bleibt nur eine Möglichkeit: die der Natur möglichst angenäherte Situation auf einem Tisch, am Fußboden oder im Terrarium aufzubauen und dann zu warten, so lange zu warten, bis es dunkel geworden ist und bis die in dieser Situation befindlichen Tiere das tun, was wir gern aufnehmen möchten.

Die Beleuchtung darf erst in der letzten Sekunde auf die Situation eingestellt werden, d. h. wenn unsere „Schauspieler" sich schon mitten in der „Arbeit" befinden und der Operateur bereits etwas vorgedreht hat. Bei so plötzlicher Überrumpelung werden die Tiere natürlich nur eine Zeit lang weiterarbeiten. Meistens genügt aber diese kurze Zeitspanne zum Gelingen der Aufnahme. Während der Aufnahme aller feuchtigkeitsliebenden Tiere muß man durch eine lauwarme Berieselung der Tiere für ihr Wohlbefinden sorgen. Kaltes Wasser ist ihnen schädlich, es erschreckt die „Schauspieler".

Nach diesen Tiergattungen kämen wir zu den Tagtieren, wie Echsen, Eidechsen und Schlangen. Bei ihnen ist die Beleuchtungsfrage längst nicht so schwierig, da sie alle die Wärme und Helligkeit lieben, aber auch das nur bis zu einem gewissen Grade. Wollte man sie z. B. im Juni längere Zeit der direkten Sonnenbestrahlung aussetzen, so würden auch sie Schutz im Schatten suchen. Durch eine stundenlange direkte Sonnenbestrahlung in den Sommermonaten wird die Aufnahmesituation bereits 40—45° C. warm. Die in ihr befindlichen, eben genannten Tiere sind sogenannte Wechselblüter. Da sich ihr Körper der Umgebungstemperatur anpaßt, so wäre baldiger Tod die Folge von eintretender Eiweißgerinnung, die schon bei 40° C. eintritt.

Das Festhalten der Sonnentiere im Filmbilde begegnet trotz ihrer schnellen Bewegungen keinen besonderen Schwierigkeiten, sobald die Apparatur auf eine nach jeder Richtung hin bewegliche und leicht fahrbare Bank montiert ist. Zum guten und gleichmäßigen Fahren gehört ein Terrazzo- oder Estrichboden.

Muß man aus irgendeinem Grunde an sonnenlosen oder regnerischen Tagen Tiere, welche die Sonne lieben, aufnehmen, so kann man sehr leicht durch elektrische Beheizung oder Scheinwerfer-

Digitized by Google

bestrahlung der Behälter nachhelfen. Größte Vorsicht ist aber auch hier ratsam, da diese Möglichkeit nicht zu stark ausgebeutet werden darf.

Von den vielen Schlangen-Aufnahmen sei hier nur einiges berichtet. Zuerst der Freßvorgang bei Giftschlangen.

Der viele Menschen in Erstaunen, Furcht, Grauen, Abscheu oder Ekel versetzende Anblick einer fressenden Giftschlange in der Natur wird auf der Leinwand vom Beschauer merkwürdigerweise nicht nur gern gesehen, sondern sogar mit einer gewissen Heiterkeit betrachtet. Anzunehmen ist, daß der Beschauer sich selbst vor der von ihm sehr gefürchteten Giftschlange gesichert fühlt und kein Schreien des Futtertieres ihn erregt.

Zur Aufnahme für eine solche Freß-Szene eignen sich am besten kleinere Giftschlangenarten, wie Sandvipern, Kupfernattern oder Kreuzottern. Der Einfachheit halber sind Kreuzottern vorzuziehen, schon weil sie am schnellsten und billigsten zu beschaffen sind. Im zeitigen Frühjahr sind sie jedes Jahr für einige Mark in beliebiger Anzahl auf dem Kleintiermarkt käuflich.

Nach genügender Vorbereitung — sie soll hier nicht näher erläutert werden — des Zuchtterrariums, setzt man 8—10 Kreuzottern ein. Die kaum vom Winterschlaf erwachten Tiere eignen sich für die Haltung und Zucht in der Gefangenschaft am besten. Auf jeden Fall läßt man die frisch eingesetzten Schlangen erst einmal 5—6 Tage völlig in Ruhe und gibt ihnen nur täglich frisches Wasser, aber kein Futter. Das Futtertier würden sie unter Umständen annehmen, jedoch am Tage danach wieder ausbrechen. Schlangen haben überhaupt sehr „zarte" Nerven. Auf jeden Fall wird sich die Giftschlangengesellschaft bei sorgsamster und liebevollster Pflege innerhalb weniger Wochen an die Umgebung gewöhnt und ihren Pfleger kennengelernt haben. Selbstredend kann keine Schlange die jeweiligen Personen voneinander unterscheiden, wohl aber merkt sie sich deren Gewohnheiten, vor allem die Bewegungen. Jede falsche und ungewohnte Bewegung des Pflegers erschreckt die Schlange, die dann aus Furcht vor dem eigenen Tode dem ungeschickten Menschen einen unter Umständen tödlichen Biß versetzt. Diese Tatsache ist sehr wichtig!

Kein Unberufener, sei es auch ein Vorgesetzter oder der Chef selbst, darf dem Züchter an die Behältnisse gehen oder sie gar öffnen.

Bei richtiger Behandlung ist es dem Züchter möglich, zwecks Auf-

Digitized by Google

nahme jede Giftschlange mit der Hand in die betreffende Situation zu bringen. An der Aufnahmestelle läßt man die Schlange sich erst beruhigen. Nach annähernd halbstündigem Warten kann man ihr mit einer langen Pinzette eine Feldmaus oder dergleichen anbieten. Hier muß eine Pinzette genommen werden, weil die Kreuzotter durch Beleuchtungsversuche doch etwas unruhig und angriffslustig geworden ist. Da die Kreuzottern die letzten 10—12 Tage ohne Futter bei guter Wärme gehalten wurden, wird das Aufnahmetier auch bald nach der Maus beißen. Vom Todeskampf des Mäuschens nimmt man am besten nicht zu viel auf, denn er wirkt auf das Kinopublikum zu erschütternd.

Oft findet die Kreuzotter erst nach stundenlangem Suchen den Kopf der gebissenen Maus. Während dieses Suchens bleiben die Beleuchtungskörper ausgeschaltet und werden erst dann wieder eingeschaltet, wenn die Kreuzotter sich ein Stück weit über den Kopf der Maus hinweggezogen hat. Aber dann! Keine zwei Minuten sind vergangen, bis die Kreuzotter blitzschnell ins Dunkel flüchtet... Nun habe ich folgenden kleinen Trick angewendet: Wenn ich vorsichtig das Schwanzende der im Maule der Schlange steckenden Maus erfaßte und Zentimeter für Zentimeter das Mäuschen in den Lichtkegel zog, ließ die Kreuzotter die Maus nicht los — wie das eigentlich mit Bestimmtheit anzunehmen war —, sondern sie arbeitete sich für die nächsten Minuten weiter über die Maus hinweg. Der Operateur konnte also einige Meter drehen, bis die Schlange wieder verschwunden war. Nach mehrmaligem Zurückbringen war die Aufnahme vollendet und allen Aufnehmenden rann der Schweiß in Strömen vom Kopf bis zu den Füßen.

In den nächsten Wochen vollzogen die Kreuzottern die Paarung, und diese war leichter aufzunehmen als der Freßakt.

Unter das sich in Kopula befindliche Pärchen schob ich äußerst behutsam beide Hände (!) und trug es an die Aufnahmestelle. Vorsichtshalber hatte ich hierfür natürlich seidene Handschuhe übergezogen. Das erstemal schien das Pärchen noch nicht richtig „in copula" zu sein, denn das Männchen vermochte sich leicht vom Weibchen zu lösen. Wieder ins elektrisch geheizte Zuchtterrarium eingesetzt vollzog dasselbe Männchen nach einigen Stunden bei einem anderen Weibchen die Begattung. Jetzt ließ ich sie erst einige Stunden in aller Ruhe kopulieren. Die Kopula dauert normalerweise bei Schlangen 10—12 Stunden, oft auch noch länger. Nach Umquartierung war dann die Aufnahme bald möglich und das Pärchen ließ sich mit einem Holzstäbchen

Digitized by Google

leicht immer wieder an die Aufnahmestelle zurückschieben, bis der Vorgang in genügender Länge auf dem Filmstreifen festgehalten war. Diese Schlangenszenen wurden für den demnächst erscheinenden Film „Liebesleben der Tiere und Pflanzen" verwendet.

Einen großen Abschnitt im Kapitel der Tierkinematographie nehmen die bekanntesten Klein- und Haustiere ein, wie Hunde, Katzen, Eichhörnchen, Igel, Vögel usw. Gerade weil die meisten Kinobesucher diese Tiere aus eigener Anschauung kennen, mit ihnen mehr oder weniger schon vertraut sind, werden sie alle Filme, die von diesen Tieren handeln, besonders gern sehen. Natürlich darf man dem Publikum im allgemeinen nur heitere und anmutige Momente aus dem Leben seiner Lieblinge zeigen. Alles andere, wie ärztliche Behandlung oder ähnliches, wird immer einen gewissen Abscheu erregen.

Von anderen Tieren wieder, die der Kinobesucher weniger kennt, werden, was mir unverständlich ist, — gerade grausame Szenen Lachen erwecken. So wird z. B. im Film: „Butantan, Brasiliens Kampf gegen die Giftschlange" erst eine Blutentnahme bei einem Pferde gezeigt. So kurz diese Szene auch ist, erregt sie bei jeder Vorführung Unruhe und Murren im Zuschauerraum. Kurz darauf folgt ein Bild, auf dem man sieht, wie ein Honigdachs eine Giftschlange (Jararacca) bei lebendigem Leibe, am Schwanzende derselben anfangend, auffrißt. Die Schlange windet sich unter den größten Qualen und — das Publikum lacht! Oft habe ich versucht, in meinen Vorträgen zum Schlangenfilm die Beschauer von dem kurzen Schmerz zu überzeugen, den ihr Liebling, das Pferd, aushält, und von dem entsetzlichen Leiden, welches die Schlange — doch auch ein Kind unserer Mutter Natur — zu überstehen hat. Immer vergebens! ...

Merkwürdigerweise glauben viele Leute, daß es besonders leicht sei, die Eigenarten und Kunststücke ihrer Lieblinge im Filmbilde festzuhalten. Daß dem nicht ganz so ist, sollen einige Beispiele beweisen.

Ich erinnere hier an die entzückenden Bilder in den „Doggie Brownie"-Filmen. Hierfür mußte „Brownie" erst einmal zu erstklassigen Dressurleistungen erzogen werden, und dann konnte man auch an Filmaufnahmen herangehen. Doch, wie so oft, hatten die Menschen das Manuskript ohne die „Schauspieler" — in diesem Falle ohne „Brownie" — gemacht und auch nicht mit ihrem starken Eigenwillen gerechnet, wie mir der Operateur erzählte. Beim Aufleuchten der Lampen, dem Ertönen der (wuchtigen) Regisseurstimme und bei allen anderen Nebengeräuschen machte sie z. B. nicht „Männchen", sondern

Digitized by Google

ergriff die ersten Male das Hasenpanier. Erst nach allmählicher Gewöhnung an den Atelierlärm und die bei den Aufnahmen anwesenden Personen soll sie ihre besten Leistungen vor dem Kurbelkasten ausgeführt haben.

Ein anderer Fall. — Der P a p a g e i „L o r c h e n" soll telephonieren mit „Herrchen". Es bedurfte tagelanger Gewöhnung an das Telephon (trotzdem es ein sogenanntes „blindes" war) und am Aufnahmetag geschah dennoch folgendes: Als „Frauchen" und der Operateur schon stundenlang in zähester Selbstbeherrschung ihm wie aus einem Munde mit der liebevollsten Miene — innerlich bis zum Platzen geladen — andauernd zuredeten: „Wie macht's Lorchen?" — „Wie macht's Lorchen?" — „Wie macht's Lorchen?", erfolgt beim tausendsten „Wie macht's Lorchen?" prompt dreimalige Verbeugung von Lorchen zum Telephon hin. — Aber — das Licht brennt nicht . . .?? — Sehr einfach: jede Sicherung kann schließlich einmal unvorhergesehen durchknallen! — Was nun? — Morgen dasselbe noch einmal!

Allgemein bekannt ist die Kampfeslust der brünstigen Nagetiermännchen. Bei den Ratten tritt sie besonders stark in Erscheinung. Für den bekannten „S t e i n a c h f i l m" glaubte man nun diese Eigenschaft der Ratten ohne allzu mühselige Vorarbeiten ausnützen zu können. — Spaß! — Die zwei von der Behandlung Professor Steinachs kommenden, aufeinander losgelassenen Rattenmännchen kämpften glänzend. (Ich sage nur in d i e s e m Fall „glänzend", denn sonst hasse ich es, wenn der Mensch Tierkämpfe veranstaltet.) Doch im Bruchteil einer Sekunde fuhren sie wieder auseinander und setzten sich friedlich wie die Engel nebeneinander. — Warum? — Man mußte doch auch zu dieser Aufnahme die Beleuchtung einschalten.

Weil es meistens nicht möglich ist, die oft sehr guten Leistungen und interessanten Vorgänge der von Privatleuten gehaltenen oder gezüchteten Tiere aufzunehmen, müssen diese wohl oder übel für eine gewisse Zeit im Atelier untergebracht werden, bis sie sich einigermaßen eingewöhnt haben. Aber in den wenigsten Fällen werden sich wirkliche Tierliebhaber hiermit einverstanden erklären und infolgedessen ist der Hersteller von Tierfilmen gezwungen, wenn er sich Weiterungen möglichst ersparen will, alle benötigten Tiere im Atelier selbst zu halten und zu züchten. Um die bei meinen Versuchen gezüchteten Tiere in möglichster Naturtreue aufnehmen zu können, mußte ich sie im Atelier f r e i u m h e r f l i e g e n o d e r - l a u f e n lassen. Infolge Raummangels ergab sich sehr oft die Notwendigkeit, verschiedenartige,

Digitized by Google

oft sogar sich von Natur aus feindlich gesinnte Gattungen zusammenzuhalten. Hieraus entwickelten sich bisweilen die merkwürdigsten und interessantesten Freundschaften.

Besonders gern erinnere ich mich eines reizenden Lachtaubenpärchens, das ich täglich auf meinen Schultern oder auf einem großen Tische fütterte. Während dieser Zeit wuchsen auch gerade sechs niedliche Katzenkinder heran. Diese Katzen-Jungen und -Mädchen waren bald so weit, daß sie eines Tages unter Benutzung des Tischbeins auf die Platte gelangen konnten, wo die Täubchen ihre Mahlzeiten hielten. Beim ersten Anblick der Täubchen erschraken die kleinen Kätzchen etwas. Der schwarze Kater machte den ersten „Buckel" in seinem Leben. Bald vergaßen aber die kleinen „Raubtiere" alle Scheu und wurden immer dreister. Nach einigen Stunden spielten alle sechs mit den wippenden Taubenschwänzen oder sie bissen — ganz zart — in die Schwungfedern. Einmal sprang auch eins mit kurzem Anlauf mitten auf den Rücken einer der Tauben. Das war doch etwas zu viel fürs zärtliche Lachtaubengemüt. Herr Täuberich drehte sich kurz entschlossen um und bearbeitete den dreisten Angreifer mit ziemlich kräftigen Schnabelhieben ins Ohr, worauf dieser laut miauend vom Tisch heruntersprang.

Diese niedlichen Szenen wiederholten sich täglich und nachdem wir Katzen wie Tauben mehrere Tage an Beleuchtung mit Scheinwerfern und Ständerlampen gewöhnt hatten, konnten wir die drolligsten Momente kinematographisch festhalten. Im Film „Kater Murrs Familie" werden sie allen Tierliebhabern hoffentlich recht viel Freude bereiten.

Dies nur ein ganz kleiner Beitrag zu dem großen Kapitel: Kulturfilm.

Digitized by Google

Das Berliner Aquarium als Kulturfilm-Atelier

Von

Dr. O. Heinroth

Leiter des Berliner Aquariums

Wenn jemand mit Verfilmungsgedanken in unser Aquarium kommt und das Tierleben im See- und Süßwasser, auf dem trockenen oder feuchten Boden und im Baumgezweig sieht, so ist natürlich sein erster Gedanke: hier ist etwas zu machen. Es müßte doch herrlich sein, all die schwimmenden, laufenden, kletternden Tiere im Laufbild festzuhalten. Man könnte solche Bilder bei zoologischen Vorträgen, in Schulen und als Zwischenstücke im üblichen Lichtbildtheater verwenden.

Ich gebe ohne weiteres zu, daß in diesem Sinne manches Schöne und Brauchbare von verschiedenen Seiten erreicht worden ist; aber wenn man die Größe unseres Tierbestandes in Betracht zieht, so sind es doch nur verschwindend wenige Geschöpfe, die bisher auf den Filmstreifen gekommen sind, und zwar meist immer wieder dieselben.

Größere Wassertiere, wie Meeresschildkröten, größere Rochen, Haie, Steinbutten, große Hechte und Karpfen z. B. scheiden ohne weiteres aus. Das Wasser ist nämlich, selbst bei dem besten Tageslicht und den hochkerzigsten elektrischen Lampen, leider so lichtundurchlässig, daß immer nur die ganz vorn an der Scheibe befindlichen Gegenstände leidlich brauchbar werden. Außerdem sind solche Tiere in für den photographischen Zweck stark verengten Räumen sehr unruhig und machen dann nur verzweifelte Fluchtbewegungen. Tatsächlich ist denn auch bisher nichts in unserer ganzen See- und Süßwasseranlage gefilmt worden.

Bei den Sonne und Wärme liebenden Kriechtieren, also Schlangen, Eidechsen und vielen Schildkröten liegt die Sache schon günstiger, aber auch sie lassen sich in ihren mit Büschen und Geröll ausgestatteten Behältern nur schwer kurbeln. Sie geraten zu leicht hinter eine Dekkung, gehen zu weit weg oder kommen zu nahe an die Linse heran. Immerhin sind aber, namentlich unter Zuhilfenahme künstlichen Lichtes, z. B. Riesenschlangen oder Klapperschlangen beim Töten und Verschlingen der Beute aufgenommen worden.

Digitized by Google

Auch die großen Krokodile und Alligatoren in der tropisch bepflanzten Mittelhalle sind oft gefilmt worden, leider aber nur selten zu dem Zweck, den der zoologische Fachmann liebt, nämlich zu dem, die verschiedenen Bewegungsweisen dieser ungeschlachten Tiere festzuhalten. Dafür sind unsere Panzerechsen häufiger als Mitwirkende in mehr oder weniger grausigen Spielfilms verwandt worden.

Bei den Insekten liegen die Verhältnisse ähnlich wie bei den Kriechtieren. An Ort und Stelle in ihren natürlich bepflanzten Behältern sind sie für den Film unbrauchbar. Mangelndes Licht, Tiefe und Deckung machen gute Bilder unmöglich.

Wie steht es nun aber, wenn wir besonders wichtige oder durch ihre Bewegungen auffallende Kriechtiere, Lurche oder Insekten aus ihren Terrarien herausnehmen und sie in besonders eingerichtete Filmbehälter setzen? Auch dies ist natürlich oft geschehen, aber so einfach, wie man sich das gewöhnlich vorstellt, sind solche Aufnahmen doch nicht, und der Kurbler hat gewöhnlich die Rechnung ohne das Tier gemacht. Bei den meisten Tieraufnahmen ist ja bekanntlich die Tätigkeit des Filmens viel weniger wichtig als eine sehr genaue Kenntnis des Tieres und seiner feinsten Lebensgewohnheiten.

In einen neuen Raum gebracht sind die Schlange, die Eidechse oder was wir gerade vorhaben, verängstigt. Sie verhalten sich entweder ganz still oder wollen durch die Glasscheibe und denken nicht daran, diejenigen Bewegungen zu machen, um derentwillen man sie vor die Kamera gesetzt hat. Da braucht man gewöhnlich tagelange Vorbereitungen: das Tier muß sich in dem neuen Behälter einleben, es darf ihm nicht zu heiß oder zu kalt werden usw. Da es nun nicht jedermanns Sache ist, sich, bevor er zu einer Aufnahme schreitet, lange Zeit etwa mit einem Frosch oder mit einer Baumschlange zu beschäftigen, so werden solche Aufnahmen nur sehr selten gemacht, und daher kommt bei der Tierhaltung des Berliner Aquariums nur recht wenig für den Film heraus. Außerdem ist es natürlich untunlich, wertvolle oder schwer neu zu beschaffende Arten zum Filmen ohne besondere Vorsichtsmaßregeln freizugeben: Sonnenbrand oder übermäßig hitzendes, künstliches Licht haben schon manches Filmtier getötet . . .

Aber auch der Kulturfilm verlangt natürlich seine Opfer.

Digitized by Google

Das geographische Laufbild

Von

Prof. Dr. Lampe, Berlin

Forschungsgebiet und Lehrgegenstand für den Geographen ist die Erdoberfläche. Für das laufende Bild ist sie kein dankbares Betätigungsfeld; denn sie ist starr. Geographie als Wissenschaft des Zuständlichen ist angewiesen auf die kartographische Darstellung, auf das stehende Bild, auf Relief und Globus, doch der Kinematographie könnte sie, scheint es, zunächst entbehren.

Freilich am Himmel ziehen die Gestirne. So gibt es denn auch Planeten- und Mondfilme. Unermüdlich ist das Spiel der Wolken und deshalb ein willkommener Gegenstand zum Kurbeln, nicht bloß für den Lehrfilm, sondern auch als Stimmungsbild im Spielfilm. Schnee- und Staubstürme, Sand- und Wasserhosen, Wogen auf hoher See, brandend an Küsten: lauter filmgemäße Bewegungsvorgänge, ebenso wie alle Einzelerscheinungen im Kreislauf festländischer Gewässer: der Nebel an Bergen, die Quellen, Bäche, Wasserfälle; gelassenes Strömen der Flüsse und wilde Hochflut mit Deichbruch oder treibende Eisschollen, alles das hat im Film die Beschauer schon oft genug hier rein belehrt, dort durch Schönheit des Naturschauspiels beglückt oder mit Schrekken vor der Naturgewalt bedrückt. Und nun gar die Schauer vulkanischer Erscheinungen oder des Erdbebens, Vorgänge, von denen jeder gehört, die aber wenige in der Wirklichkeit erlebt haben. Wie wichtig ist da der Film als Ersatz für die Naturbeobachtung.

Im ganzen aber ruht die Landschaft. Für den Maler zwar nicht: Wolkenschatten ziehen über sie hin, und Berg und Tal, Feld und See verändern ihr Wesen, je nachdem Morgen-, Mittag- oder Abendsonne, Dämmerung oder lastend schwerer Wolkenhimmel auf ihnen ruht. Winterschnee und Lenzesblühen, Sommer und Herbst mit ihren satten oder glühenden Farben ziehen der Landschaft lauter verschiedene Gewänder an. Nur ist der Wechsel selbst, die Bewegung von einem Zustand zum anderen dem Film kaum zugänglich, und für das eigentlich geographische Verständnis bedeutet er nichts Schwerwiegendes. Ein geographischer Lehrfilm wird sich deshalb auf diese Wandlungen in der Landschaftsphysiognomie nicht aufbauen lassen. Es wäre immerhin eine mühselige und kostspielige, wenn auch vielleicht reizvolle Aufgabe, einen klug gewählten Landschaftsausschnitt mit Zeitraffer ein Jahr hin-

Digitized by Google

durch im Wechsel seiner Erscheinungen festzuhalten. Man würde die Landschaft leben sehen. Allerdings darf es sich nur um Totalaufnahmen handeln. Bei Einzelpflanzen wirken beispielsweise verschiedene Windrichtungen, die bei Aufnahmen an den einzelnen Tagen die Blätter nach verschiedenen Seiten wenden, kräftiger auf die Veränderungen von Bild zu Bild im Zeitraffer ein als etwa Wachstum oder Welken der Pflanze selbst.

Aber auch abgesehen von diesen vegetativen und Wetter-Bewegungen ruht die Landschaft nur für das allzu flüchtige, vergängliche Menschenauge. Bergwelten sind oft genug Zeugen von tiefen Meeren, die einst an ihrer Stätte wogten, und Meere lassen im Grunde oder doch an ihren Rändern den Boden Schicht auf Schicht wachsen für künftiges Festland. Nur ist der Rhythmus dieses ungeheuren Geschehens so unendlich langsam, daß es keinen Zeitraffer-Aufnahmen mehr zugänglich ist, und wenn Trickzeichnungen in schematischer Vereinfachung derlei zu veranschaulichen suchen, so verlangen sie vom Zuschauer so viel Phantasie und Vermögen, Zeitübersetzungen aus dem menschlichen Tempo in das geologische vorzunehmen, daß der Lehrwert solchen Bildstreifens sich nur auf begrenzte Kreise Wissender beschränkt, und sie gerade bedürfen seiner nicht.

Anders steht es mit der Geographie des Menschen: Namentlich der Verkehr, obschon auch er der Statik nicht entbehrt, die im Stehbild ihr dem Lehrstoffe gemäßes Veranschaulichungsmittel findet, ist voll von Bewegung und Dynamik, die nur im laufenden Bildstreifen den ihr gerecht werdenden Ausdruck findet. Und wenn man gar die Völkerkunde mit zur Geographie zählen will, so bieten Ackerbau, Viehzucht und Handel, Jagd und Krieg, Tanz und Gottesdienst, Familien- und Gemeindeleben der Kulturarmen wie Kulturreichen eine Fülle dankbarer Filmstoffe.

Wenn man daran denkt, wie voll von Bewegung das Leben von Tier und Mensch oder die ganze Welt der Industrie und Technik steckt, erscheint trotz all solcher dem Film zugänglichen Bewegungsstoffe, die zu erheblichem Teil bereits Grenz- oder Nachbarwissenschaften der Geographie zugehören, das eigentliche Lehrgut der Geographie sich spröde gegen den laufenden Bildstreifen zu verhalten. Im Grunde geht es der Sprache mit der Geographie fast noch schlimmer. Unfähig, deutliche Raumanschauungen und Vorstellungen von körperlichen Gebilden zu erzeugen, bleibt die geographische Beschreibung durch das Wort an wesenhafter Deutlichkeit weit hinter dem stehenden Bild, der Karte,

Digitized by Google

dem Relief zurück. Immerhin löst die Sprache zwei Aufgaben geographischer Darstellung: In begründenden Gedankenreihen deckt sie die ursächlichen Beziehungen zwischen räumlich benachbarten Erscheinungen auf der Erdoberfläche auf und in zeitlicher Folge der Schilderungen malt sie die Entwicklung der geographischen Gebilde. Da der Film nur synthetisch Bild an Bild reiht, vermag er mit der Sprache als dem Werkzeug logischen Denkens bei der Erklärung der geographischen Gegebenheiten nicht zu wetteifern, und die Veranschaulichung geographischer Entwicklungen durch kinematographische Wirklichkeitsbilder ist nur ausnahmsweise möglich; mit gestellten Bildern oder Trickzeichnungen täuscht sie bloße Hypothesen als Wirklichkeiten in einer Weise vor, wie die minder sinnlich anschauliche Sprache das glücklicherweise nicht tut, und versetzt den Lehrfilm in das Reich des phantasievollen Ausstattungsstückes.

Dagegen ist eine andere Bewegung dem Wort wie dem Film zugänglich und der Einführung in geographisches Wissen nützlich, nicht eine solche des Lehrstoffes selbst, aber des Reisenden, der durch die geographischen Gegenstände entdeckend wandert oder fährt. Hier wird der wissenschaftliche Inhalt plötzlich volkstümlich; denn Reiseerlebnisse sind in breiten Leserkreisen so beliebt, wie die dem Fachmann wertvollen echt geographischen Beschreibungen und Erklärungen nur auf eine beschränkte Zahl von Lesern Anspruch erheben dürfen. Dem Laufbildwerk geht es ebenso wie dem Worte. Die Bewegung durch die Landschaft hin, durchsetzt mit kleinen oder großen, lustigen oder leidvollen Begebnissen des Reisenden, verschaffte einer ganzen Reihe von geographisch beachtenswerten Landschaftsfilmen mit Recht eine große Beliebtheit und benahm ihnen, sofern sie nicht hier oder da einer ästhetischen Augenblickswirkung wegen unwesentliche oder auch wohl grobe Täuschungen des Zuschauers sich zuschulden kommen ließen, durchaus nicht den geographischen Lehrwert. Takt ist natürlich erforderlich. Das genrehafte Beiwerk kann überwuchern. Solch Film verstimmt dann als stillos den anspruchsvolleren Beschauer ebenso wie das Buch eines Reisenden, der mit sich selbst kokettiert oder sonst ins Feuilletonistische hinübergleitet, den ernsten Leser einer Reisebeschreibung.

Noch ein anderes kommt bei der Wiedergabe einer Bewegung am geographischen Gegenstand vorbei in Betracht. Wir alle nehmen Landschafts- und Städtebilder weit mehr im Wandern oder sonst irgendwie aus eigner Bewegung heraus in uns auf als im Stillstehen vor dem Ein-

Digitized by Google

zelobjekt, und selbst, wenn wir haltmachen zum Schauen, so tasten die Blicke, ringsherum gleitend, das Blickfeld nach seinem Inhalt ab. Das entspricht den kinematographischen Panoramaaufnahmen. Nur müssen sie sachentsprechend und geschmackvoll den Rhythmus des Übergehens von einem Gegenstand zum anderen treffen, müssen als Fahrtbilder mit vorsichtiger Sorgfalt perspektivische Verschiebungen berücksichtigen. Wir sind beim Wandern selbstverständlich geneigt, an Stellen, die durch Lehrwerte interessieren oder durch Schönheitswerte fesseln, halt zu machen. Das kann und soll auch der geographische Lehrfilm, der eine Wanderung nachahmt. Wie bei solchem Halt die Aufmerksamkeit unter den Gegenständen wechselt, braucht auch das Laufbild nicht plötzlich ein Filmstehbild zu werden: Einzelheiten in Großaufnahmen, wie durch den Feldstecher herangezogen, wechseln mit Gesamtbildern, Vordergrund- mit Hintergrundeinstellungen. Der Operateur sollte überdies zu erwirken versuchen, was dem Wanderer selten möglich ist: Wechsel des Standpunktes und durch ihn ein immer neuer Reiz ein und desselben Objektes. Wenn mit einem Flieger die Zugspitze oder der Watzmann umflogen wird und dabei die so gänzlich verschiedenen Erscheinungsformen dem Betrachter der Aufnahmen solches Fluges zum Bewußtsein kommen, erst dann wird der Berg voll anschaulich, und erst wenn man im Filmbild wie beim Wandern durch die Straßen der Stadt langsam den Bau des Rathauses oder des Doms aus den Nachbar-Architekturen herauswachsen und ihn von den verschiedenen Seiten her sich immer wieder neu eingliedern sieht, dann beginnt man ein städtebauliches Bild erst voll zu begreifen. Torheit dagegen ist das Hinauf- und Herunterdrehen des Bildfeldes an einem Turm, Verlegenheit das Vorüberkommandieren von Staffage, die Leben ins Landschaftsbild bringen soll, aber nur Zerstreuung der Aufmerksamkeit verursacht, den Eindruck zerfasert, statt dem Bild Geschlossenheit zu verleihen. Anderseits gewinnt ein Laufbild, von der Fahrt aufgenommen, ungemein an Plastik durch die Verschiebung der Einzelobjekte gegeneinander.

Vor allem kommen für den geographischen Lehrfilm zwei psychologisch-pädagogische Bewegungen in Betracht, wie übrigens auch bei anderen Lehrfilmen. Zunächst die Typenbildung. In der Fülle der Einzelerscheinungen findet sich der Mensch erst zurecht, wenn er Ähnliches aneinanderrückt. Er vermag dann Gruppen von Ähnlichem, Gleichem, kurz Typen zu bilden. Gleiten auf einem geographischen Lehrfilm verwandte Wolken-, Küsten-, Berg-, Siedlungsformen ineinander

Digitized by Google

über, jede an sich ein filmisches Stehbild ohne Bewegungsvorgang, so vollzieht sich im Betrachter durch seelischen Auf- und Übereinanderdruck dieser Einzelbilder doch eine Bewegung, nämlich die der Verschmelzung und der Klassifikation der Bilder, die Typenbildung. Echte Stehbilder, nacheinander gezeigt, sind immer in sich abgeschlossene Ganze, bilden eine Summe getrennter Einzelheiten: Im laufenden Bildstreifen vollzieht sich die Synthese aus den Einzelheiten, die dem lehrenden Geographen nur Rohstoff für das zu erzielende Vermögen sind, einen Gruppencharakter zu erkennen. Er führt zur Einheit des Typus unmerklich, aber sicherer als Stehbild und Wort.

Und zu zweit: Vieles wird im Entstehen besser erfaßt als im fertigen Zustand; denn von leicht übersehbaren Grundbestandteilen schreitet vor den Augen die Entwicklung zur vielverschlungenen Ganzheit fort, und die Bewegung des Entstehens fesselt an sich die Aufmerksamkeit und begünstigt die Einprägung. Dies der Vorteil der sich vor dem Betrachter allmählich aufbauenden Kartenskizze, schematischer Zeichnungen, auch bloßer Wort- und Satzgebilde. So wird das Hauptlehrmittel des Geographen, das ruhende Kartenbild, selbst zum dankbaren Gegenstand für den geographischen Lehrfilm.

Es bedarf eines scharfen Blickes für das Wesen jedes einzelnen geographischen Lehrstoffes, um zu beurteilen, in welchem Umfang und unter welchen Gesichtspunkten der laufende Bildstreifen geeignet ist, ihn wirklich zu veranschaulichen, und einer klaren Abschätzung der Fähigkeiten und der Bedürfnisse der Zuschauer, um diesem Lehrstoff durch den Film solche Form zu geben, daß der Zuschauer, lernwillig oder nicht, doch sich gefangen fühlt und, ohne es zu merken, lernt. Seltsamerweise gibt es Leute, die dem Lehrfilm gern das Beiwort „langweilig" zuerteilen, das doch nur besagt, daß der seelische Rhythmus des Betrachters mit dem des Bildwerkes nicht zusammenpassen will. Langeweile kennzeichnet einen schlechten Bildstreifen, nicht den Lehrfilm. Auch ein Spiel- oder ein Werbefilm kann ein schleichenderes Tempo innerhalb der Bildszenen und von Szene zu Szene einschlagen, als es den Vorstellungsfolgen und dem Rhythmus des Gefühlslebens im Zuschauer eigen ist. Dann tritt sofort Langweile ein. Der durchdachte Lehrfilm dagegen fesselt, und er wird es, sofern er pädagogisch richtig aufgebaut ist, um so sicherer tun, als gerade der Lehrfilm mit vollerem Bewußtsein auf Fassungskraft und Bedürfnisse bestimmt vorgestellter Lernender eingestellt sein wird als ein Spielfilm, der auf einen Durchschnitt berechnet zu sein pflegt, also weder geistig Regen noch Trägen

Digitized by Google

gerecht wird. Der für Schüler mittleren Alters gedachte Alpenfilm, der im Jahre 1918 die Entwicklung des deutschen Lehrfilms stark befruchtet hat, und daneben der für breites Publikum der Lichtspielhäuser berechnete Lehrfilm der Ufa „Der Rhein", der im Jahre 1922 zeigte, daß ein Lehrfilm ohne jede Rahmen- oder Spielhandlung und ohne jede Titelfeuilletonistik durch Monate hindurch überfüllte Häuser erwirken kann, haben in ihrer weit voneinander abweichenden Form gezeigt, daß es geographische Lehrfilme sehr verschiedener Art gibt. Der Alpenfilm wendete sich an den Intellekt, der Rheinfilm an das Gemüt der Zuschauer; jener bedurfte des Begleitvortrages, dieser der Begleitmusik; bei beiden war aber das Bild Träger der Erweckung des Interesses und des Lehrvorganges, Wort und Musik nur Untermalung.

Gerade weil der geographische Lehrfilm eine der schwierigen Gattungen des rein belehrenden Bildstreifens ist, fördert seine Eigenart besonders gut die Erkenntnis vom Wesen des Lehrfilms an sich. Lehrfilm ist ein Bildstreifen, der nicht nur die Absicht hat, zu belehren, sondern diese Absicht dank richtiger Wahl des für die Verfilmung geeigneten Stoffes und dank richtiger Formengebung auch erreicht. Zu dieser Formengebung gehört, daß der Inhalt wissenschaftlich einwandfrei und pädagogisch zweckmäßig behandelt ist. Beliebige Mengen von Anschauungsstoff aneinanderhäufen, das ist noch keine Lehrfilmherstellung. Deshalb gibt es sehr viele Städte- und Landschaftsfilme, die beweglichen Ansichtspostkarten-Sammlungen gleichen, doch nicht dem Wesen des geographischen Lehrfilms entsprechen. Dieser bedarf eines echt geographischen Lehrgutes in pädagogischer Formung, so daß er auf den Zuschauer belehrend wirkt. Dann wird auch der geographische Film ein Kulturfilm im besten Sinne des Wortes sein.

Digitized by Google

Physikalische und mathematische Probleme im Film

Von

Studienrat Schwerdt, Berlin

Seitdem die einseitige Herrschaft des Spielfilms gebrochen ist und jene Bildstreifen entstehen, die man als Kulturfilme anspricht, muß sich jedem, der in bewegten Bildern zu denken vermag, eine Fülle von Problemen aufdrängen: kulturhistorische, geschichtliche, erdkundliche und biologische Stoffe erscheinen heute unter einem Gesichtspunkt, der die filmbildliche Bearbeitung nicht nur möglich, sondern oft sogar notwendig macht, und wir wissen, mit welchen Erfolgen der Film sich auf diesen Gebieten den vorhandenen Ausdrucksformen als gleichwertiges Darstellungsmittel zugeordnet hat.

Weit schwieriger liegen die Verhältnisse auf dem Gebiete der exakten Naturwissenschaften und der Mathematik. Gibt es Vorgänge, Zusammenhänge, die sich im Laufbild wiedergeben lassen, kann die Eigenart des Filmes zur Darstellung physikalischer und mathematischer Gesetzmäßigkeiten ausgewertet werden? Es will zunächst fast scheinen, als ob der Film hier überhaupt kaum eine Existenzberechtigung habe. Gerade seine besonderen Vorzüge, eine sinnfällige Anschaulichkeit zu vermitteln, können sich bei der Behandlung physikalisch-mathematischer Fragen nur in beschränktem Umfange auswirken. Wohl leitet die Anschauung vielfach den Mathematiker und Physiker, aber sie bewirkt niemals eine Entscheidung; ja, die Umwälzung, die unsere Physik zurzeit erfährt, hat letzten Endes eine Revision unserer landläufigen, anschaulichen Grundbegriffe zum Ziele, und die Mathematik des vergangenen Jahrhunderts hat gezeigt, wie leicht uns die Anschauung über fehlerhafte Schlüsse und Ergebnisse hinwegzutäuschen vermag und wie geringen Anspruch auf Zuverlässigkeit sie erheben darf. Die Frage des mathematisch-physikalischen Filmes wurde daher durchaus nicht unbegründet in Fachkreisen mit einiger Skepsis aufgenommen. Wenn wir heute trotzdem auf eine Anzahl wohlgelungener mathematischer und physikalischer Bildstreifen zurückblicken können, so dürfte schon darin eine ausreichende Berechtigung liegen, an der Ausbildung dieser Gattung von Filmen weiterzuarbeiten. Es ist aber hier in viel höherem Maße als auf anderen Gebie-

Digitized by Google

ten notwendig, die Grenzen von Schaufilm und Lehrfilm festzustellen und zu berücksichtigen.

Beziehen wir uns zunächst auf den physikalischen Film. Wir haben einen wesentlichen Unterschied zwischen den Laufbildern zu machen, die sich in populärer Form an das große Publikum wenden, und jenen, die ein eigentliches physikalisches Problem zum Gegenstand nehmen. Gegen Filme der ersten Art müssen Bedenken geltend gemacht werden. Wollte man den Zuschauer in ein Laboratorium führen, ihm besonders wirkungsvolle Experimente darbieten, so würde der eigentliche Reiz physikalischer Arbeit doch nicht zur Geltung kommen; das Wesen eines physikalischen Versuches liegt in der Gedankenreihe, die zu ihm hinführt, und in der induktiven Auswertung, die er erfährt. Ob es dem Film gelingen wird, mit e i g e n e n Mitteln, ohne Titel und Beigaben, diese Brücken zu schlagen, muß erst eine Probe erweisen. Hat der Bildstreifen dagegen ein wissenschaftliches Ziel, als Lehrfilm oder als Forschungsfilm, so können wir sofort zu einem positiven Ergebnis gelangen. Im höheren Unterricht jeder Art kann es niemals umgangen werden, dem Lernenden gewisse Experimente lediglich zu schildern. Hier bietet sich eine Aufgabe für den Film dar. Zu Anfang der Lehrfilmbewegung habe ich den als Ökonomieprinzip zu bezeichnenden Grundsatz nachdrücklich vertreten, nichts filmbildlich zu behandeln, was r e a l vorgeführt werden kann. Dieser Grundsatz ist nicht allein in wirtschaftlicher Hinsicht, wo er eigentlich selbstverständlich ist, sondern in sachlicher Richtung zu bewerten; es würde für die Didaktik der Physik einen nicht genug zu beklagenden Rückschritt bedeuten, wollte man das lebendige Experiment durch ein lebendes Bild ersetzen. Man berichtet aus Amerika über vergleichende Versuche mit „Film"-unterricht und Experimentalunterricht, die für die Bewertung des Laufbildes günstig ausgefallen sein sollen. Festina lente! Selbst wenn man zugibt, daß ein Versuch, der von einem hervorragenden Experimentator ausgeführt wurde, auch im Film alles störende Beiwerk auszuschalten vermag, das die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Wesentlichen ablenkt, so spielt sich doch vor dem Lernenden immer nur ein „Schein" ab; es ist ein langer Weg vom Bild zur Wirklichkeit. Wir nützen der Kulturfilmbewegung nur dann, wenn wir den Film nicht als Ersatz verwenden, sondern ihn da geben, wo er f e h l t. Die Frage nach derartigen Stoffen kann im Rahmen der vorliegenden Studie nicht durch Einzelheiten beantwortet werden. Ein großes Gebiet, auf dem der Physiker den Film vermißt und erwartet, stellen die h i s t o r i s c h e n

Digitized by Google

Experimente dar, jene Versuche, welche die Entwicklung der Physik entscheidend beeinflußt haben, und von denen, wie Mach erkannt und in seinem Unterricht stets zur Geltung gebracht hat, ein besonderer Zauber ausgeht, wenn sie sich dem Zuschauer in ihrer ursprünglichen Form darbieten. Es eröffnet sich uns ferner ein weites Feld in den Versuchen, deren Anordnung einen verhältnismäßig großen Aufwand an Vorbereitungen erfordert. Hier müssen wir aber die Eigenart des Stoffes und des Darstellungsmittels sorgfältig in Einklang bringen.

Unsere physikalische Erkenntnis wird durch verschiedene Sinne vermittelt, und wir gelangen im wesentlichen zu zwei Vorstellungsbildern, die unsere Beobachtungen aufnehmen, zum Sehraum und zum Tastraum. Beide Räume sind fast stets „überlagert". Für den Film handelt es sich darum, Versuchsreihen auszuwählen, bei denen der Inhalt vorzugsweise in den Bereich des Sehraumes fällt, oder ihnen eine Anordnung zu geben, welche die Beobachtung im Tastraum möglichst zurücktreten läßt. In diesem Zusammenhange wären auch die physikalischen Theorien zu nennen, deren Aufbau und Deutung unmittelbar in den Sehraum „verlegt" wird. Der Physiker „sieht" in der Umgebung einer Schallquelle die veränderliche Schar der Wellenflächen, die Phänomene der Spiegelung, Brechung und Beugung finden eine Deutung, indem wir die Vorstellung des wellenerfüllten Raumes heranziehen. Wir glauben, daß der Trickfilm in dieser Richtung physikalische Grundbegriffe auch der breiteren Masse zu übermitteln vermag.

Im Zusammenhang mit diesen Fragen wollen wir kurz auf den bekannten Einsteinfilm eingehen[1]). Sein erster Teil behandelt den Begriff „relativ". Da alle Versuche und Beobachtungen, die sich auf die Relativität von Richtungen und Bewegungen erstrecken, vorzugsweise im Sehraum „liegen", bietet sich der Film diesem Fragenkomplex als besonders geeignetes Darstellungsmittel dar, so daß sein Erfolg hier von vornherein gesichert ist. Um eine eigentliche physikalische Theorie handelt es sich bei Auswertung der klassischen Versuche von Fizeau und Michelson. Die Folgerungen aus beiden Versuchen stehen im Widerspruch zueinander, dessen Behebung auf das Grundproblem der Relativitätstheorie führt. Es gelingt dem Laufbild zweifelsohne, die Problemstellung klar und anschaulich herauszuarbeiten, denn noch stehen wir auf dem Boden der Anschauung und des Erfahrungswissens.

---

[1]) Vgl. hierzu die eingehende Besprechung: Der Film, 1922, Nr. 13.

Digitized by Google

Auch die Einführung der Lorentz-Transformation, die der Film innerhalb des Sehraumes vornimmt, dürfte das Bewegungsbild mit eigenen Mitteln glücklich dargestellt haben. Das wesentliche Moment der Relativitätstheorie liegt aber im Begriff der Lorentzschen Ortszeit. Wir erinnern uns des schönen Beispiels aus Einsteins populärer Schrift, in dem der Bahndamm und der Eisenbahnzug, die Blitzschläge und zahlreichen „falsch" und „richtig" gehenden Uhren ihre verwickelte Rolle spielen. Sollten diese Gedankenexperimente, die vor einiger Zeit in aller Munde waren und auch das leichte Salongespräch beherrschten, nicht einen vorzüglichen Stoff für eine filmgerechte Darstellung abgeben? Um so mehr, als die Zeitmessung mit Hilfe der Uhren ja im eigentlichen Sehraum erfolgt?

Daß der Film, wie einer der besten Kenner der Relativitätstheorie, M. v. Laue, gezeigt hat, bei der Darstellung dieser Zusammenhänge einige „Uhr"-Fehler enthält, soll keineswegs als Nachteil besonders betont werden; es läßt sich dies durch Neuaufnahme einiger Stellen leicht verbessern. Auch die aus methodischen Gründen vorgenommene Trennung von Zeit- und Längentransformation, die im Rahmen der Relativitätstheorie seit Minkowskis Untersuchungen untrennbar miteinander verbunden sind, läßt sich vielleicht rechtfertigen. Betrachtet man aber den dritten Teil des Bildstreifens als Ganzes, so muß man zu dem Ergebnis kommen, daß der Film hier seine Grenzen bereits überschritten hat; denn in filmtechnischer Hinsicht dürfte die Arbeit Kornblums vorbildlich sein.

Die Fülle der „Beobachtungen", die der Zuschauer beim Ablaufen des Filmes anstellen, und die schwierigen Schlußfolgerungen, die er zu ihrem Verständnis ziehen muß, können in der gedrängten Zeit, die das Laufbild nur zuläßt, nicht bewältigt werden. Dazu treten noch andere Gefahren. Neben wirklichen Beobachtungen stehen nämlich Gedankenexperimente. Der wesentliche Unterschied zwischen wahrer und erdachter Beobachtung wird in der Ausführung des Filmes stark verwischt. Wenn auch der Film wohl kaum ohne das begleitende Wort laufen wird, so daß man nicht von einem grundlegenden Fehler sprechen kann, so erscheint es doch gefährlich, dem großen Publikum die physikalische Forschung in dieser Form zu übermitteln. Der induktive Charakter einer wirklichen Beobachtung kommt im Laufbild gut zum Ausdruck; daß ein Gedankenexperiment sich aus dem deduktiven Prinzip ergibt, kann das flüchtige Laufbild nicht immer zeigen.

Der Einsteinfilm gibt eine eindringliche Darstellung des Begriffes

Digitized by Google

„relativ", und es glückt ihm, das Problem verständlich und auch für den Laien zwingend zu entwickeln. Mehr wird der erfahrene und vorsichtige Anhänger des Lehrfilmgedankens auch nicht erwarten; man darf von dem Film nicht verlangen, daß er die Theorie selbst darstelle. Die Lösung zu veranschaulichen, ist eine Aufgabe, die über die Grenzen des Kulturfilmes schon hinausgeht, wenigstens dann, wenn er sich an weitere Kreise wendet.

Ein besonderes Gebiet erschließt sich uns in den Forschungsfilmen. Überall, wo wir uns zurzeit darauf beschränken müssen, Augenblicksbilder zu fixieren, bedarf die stetige Formänderung zu ihrer Festhaltung des bewegten Bildes. Es versteht sich von selbst, daß die Hilfsmittel der Zeitrafferaufnahme und Hochfrequenzkinematographie ein Forschungsmittel erster Ordnung darstellen. Leider hat man die Möglichkeit, Vorgänge im Filmbild zu beschleunigen oder zu verzögern, vielfach als Kuriosum aufgenommen. Die Möglichkeit, die Zeit zu transformieren, steht in völliger Analogie zu den Transformationen des Raumes, und es sind filmtechnisch bisher nur die affinen Abbildungen ausgewertet worden[1]).

Es ist hier der Ort, einem Einwand zu begegnen, den man bisweilen allgemein gegen die „Wirklichkeitstreue" des Filmes erhoben hat: man könne alle Vorgänge in ihrem Ablauf umkehren, die Tricks der Aufnahme gäben die Möglichkeit, den kausalen Zusammenhang zu verwischen (z. B. Körper bewegen sich ohne merkliche Ursache, die Schwerkraft erscheint aufgehoben usw.). Mit anderen Worten: der Film läßt Fälschungen zu. Das ist selbstverständlich und gilt für jedes Darstellungsmittel. Das ruhende Bild kann durch Retusche „Ortsfehler", eine graphische Kurvendarstellung oder Zahlentabelle „Größenfehler" enthalten. Das abrollende Laufbild ist ja keineswegs als Ausführung eines Versuches anzusehen, sondern als seine Wiedergabe, der dieselbe Zuverlässigkeit zukommt, die wir anderen Darstellungsmitteln längst zuerkennen.

Völlig auf den Bereich des Fachunterrichtes sollte der eigentliche mathematische Film beschränkt bleiben. Es zeugt gewiß von viel Liebe zur Sache, wenn man durch den populären Film die „geheimnisvolle" Mathematik dem Publikum menschlich näher bringen will; der Filmfachmann denkt vielleicht an die großen Probleme, die der Allgemeinheit dem Namen nach bekannt sind, an die Quadratur des Kreises, die

[1]) Zur Theorie und Auswertung dieser Transformationen vgl. Schwerdt, Nomographie, Berlin 1924, Julius Springer.

Digitized by Google

Delische Aufgabe, den Satz des Pythagoras und dergl. mehr. Aber ein Versuch in dieser Richtung ist von vornherein zum Scheitern verurteilt.

Wir sehen ohne weiteres, daß sich Laufbilder der Reihe mathematischer Modelle eingliedern lassen. Für die Kinematik vermag die Filmaufnahme eines Modelloriginals die vielleicht mehr kostspielige Herstellung von Duplikaten zu ersetzen. Eigenes und neues Darstellungsmittel kann das Laufbild auf dem Gebiet der theoretischen Bewegungslehre, der Phoronomie, werden. Jedem Modell haftet die übermäßige Betonung des Körperhaften als Fehler an. Bei der im mathematischen Unterricht zu erstrebenden Idealisierung der Vorstellung macht sich dieser Umstand am körperlichen Modell in weit höherem Maße störend bemerkbar als in der flächenhaften Zeichnung, die in dünner Linienführung eine bestmögliche Annäherung an die Exaktheit mathematischer Vorstellungsbilder erreicht. Der Unterschied zwischen Präzisions- und Approximationsmathematik wird in einer guten Zeichnung merklich verwischt. Man wird daher einem bewegten Bilde vor einem beweglichen Modell unbedingt den Vorzug geben. Die unterrichtstechnische Beurteilung derartiger Bildstreifen bietet keinerlei Anlaß zu didaktischen Streitfragen; der Erfolg hängt im wesentlichen nur von der Geschicklichkeit ab, die der Autor in methodischer Hinsicht entwickelt, und von der filmtechnischen Güte, die der Hersteller bei der Ausführung erreicht.

Unter ähnlichen Gesichtspunkten erscheinen kinematographische Aufnahmen von praktischen Operationen der angewandten Mathematik. Es dürfte sogar durchaus Erfolg versprechen, einem größeren Laienpublikum die Arbeits w e i s e des praktischen Mathematikers vorzuführen und zu zeigen, welche Bedeutung den angewandten Wissenschaften im Rahmen des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens zukommt. Allerdings, wir dürfen nicht erwarten, daß ein Film dieser Art die Arbeits m e t h o d e kennzeichne und damit einen Einblick in die Wissenschaft des behandelten Gebietes gebe. Wir möchten daher Filmplaudereien dieser Art, die durchaus gediegene Belehrung und Unterhaltung darstellen können und von Autor wie Hersteller viel Takt und Geschick verlangen, keineswegs als mathematische Filme bezeichnen.

Das eigentliche mathematische Laufbild wird seinen Stoff selbstverständlich der Geometrie entnehmen. In der gewiß zu billigenden Auffassung, der Beweis sei ein wesentliches Moment mathematischer Arbeit, sind Versuche unternommen worden, Lehrsatzbeweise zu verfilmen. Daß diese Versuche fehlschlagen mußten, läßt sich leicht dar-

Digitized by Google

legen. — Im Mittelpunkt der euklidischen Geometrie steht die starre Figur; jeder Nachweis bedient sich vorzugsweise der Schlüsse, die auf Grund der Kongruenz folgen. Wollte man etwa die Kongruenz von Figuren oder Figurenteilen durch Filmbewegung darstellen, so würde damit keinerlei Gewinn erzielt sein: die euklidische Schlußweise will ja gerade die Notwendigkeit derartiger Kongruenzbewegungen ausschalten, und der Film gibt ohne weiteres keine sachlich begründete Gewähr dafür, daß die bewegten Teile im Verlauf der Bewegung invariant bleiben. Wie der Film diese letzte Forderung mit eigenen Mitteln streng erfüllen kann, ist in früheren Arbeiten entwickelt worden[1]). Wir kommen zu dem Ergebnis, daß die euklidische Geometrie das Laufbild als Ausdrucksmittel im allgemeinen nicht verwenden kann. Wesentlich für diesen Umstand ist die Tatsache, daß die zumeist metrischen Untersuchungen dieser Geometrie im Tastraum erfolgen.

Zu einem völlig abweichenden Urteil gelangen wir bei Berücksichtigung der projektiven Geometrie, die wir als Untersuchung im Sehraum anzusprechen haben. Hier kann der Film in zahllosen Fällen sich der mathematischen Denkweise harmonisch einfügen, er wird den visuell schwächer Begabten ein wertvolles Hilfsmittel, dem schauenden Mathematiker ein Korrektiv der Anschauung bedeuten.

Die bewußte Verlegung der geometrischen Untersuchungen in den Sehraum läßt sich auch für die elementare Geometrie ausnützen; es ist dazu erforderlich, den Boden euklidischer Auffassung zu verlassen. Diese Änderung der mathematischen Denkweise hat sich in unserer Zeit schon vollzogen. Der innere Sinn einer Figur erschließt sich uns erst dann, wenn wir eines ihrer Bestimmungsstücke in stetiger Variation das ganze Kontinuum durchlaufen lassen und so die gesamte Mannigfaltigkeit der Gestalten erzeugen. In gemeinsam mit Röseler veröffentlichten Bildstreifen ist die Auswertung der geometrischen Funktion und auch analytischer Zusammenhänge seinerzeit vom Verfasser nach verschiedenen Versuchsrichtungen hin unternommen worden. Die konsequente Durchführung des Bewegungsprinzips gestattet schließlich, die Geometrie völlig auf Grundlage einer Bewegungslehre aufzubauen und damit auch eine bewegungsgeometrische Beweisführung zu erreichen. Die Vorarbeiten für eine ersprießliche Nutzung des Filmes

---

[1]) Film und Wissen, 1920, Nr. 3 und 4. — Der Lehrfilm, 1920, Nr. 11. — Die photogr. Industrie, 1920, Nr. 45. — Das stehende und laufende Lichtbild, Berlin (Lichtbildbühne) 1921, S. 37.

Digitized by Google

in der Geometrie mußten auf sachlichem Gebiet geleistet werden[1]). Bei bewußter Betonung der funktionalen Abhängigkeiten auch in der Geometrie wird dem mathematischen Unterricht jeder Art im Film ein ausgezeichnetes Lehrmittel erwachsen, das nicht einen Ersatz für andere Unterrichtshilfen darstellt, sondern eigene Aufgaben erfüllen und den Unterricht dadurch in neuen Richtungen befruchten kann.

Die kurze Übersicht, in der wir die Material- und Formalfragen des physikalischen und mathematischen Filmes anreißen und nur in ihren Grundzügen erörtern konnten, vermag nicht, vorhandene Bildstreifen kritisch zu würdigen oder einzelne Themen zu umschreiben. Unter allgemeinen Gesichtspunkten sind wir zu folgenden Ergebnissen gelangt:

Der mathematisch-physikalische Film macht eine besonders scharfe Umgrenzung seines Anwendungsbereiches notwendig, er ist vorzugsweise auf Vorgänge beschränkt, deren Untersuchung nicht die Beobachtung im Tastraum wesentlich erfordert. Die Versuche, große „Probleme" im Film darzustellen, sollten nur mit größter Vorsicht unternommen werden. Als Lehrmittel wird das Laufbild bei funktionaler Durchdringung der Geometrie ihre bewegungsgeometrische Auffassung bedeutungsvoll bereichern.

[1] Röseler-Schwerdt, Einführung in die Bewegungsgeometrie, Berlin 1924 (Weidmann).

Digitized by Google

Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie als Lehrfilm

Von
Hannswalter Kornblum
Direktor der Colonna Film G. m. b. H.

Mit dem Film über die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie ist zum ersten Male der Versuch gemacht worden, eine ganze Theorie, d. h. ein umrissenes Wissensgebiet in einem Film darzustellen. Das Unterfangen war sicherlich kühn, denn der Gegenstand des Films war — gedanklich, inhaltlich und technisch — so ziemlich das schwierigste, was sich finden ließ. Trotzdem reizte gerade die Schwierigkeit des Problems, die Ausführung zu versuchen.

Die erste Aufgabe war, das Stoffgebiet zu umgrenzen. Dabei ergab sich bald, daß von einer Darstellung der gesamten Einsteinschen Relativitäts-Theorie keine Rede sein konnte, schon aus dem Grunde, weil dazu ein Zyklus von mindestens 6 Filmen nötig gewesen wäre, um auch nur das allerwichtigste zu behandeln. Die Autoren, von denen Prof. Dr. Nicolai und der Verfasser dieses Aufsatzes den Hauptanteil an dem Manuskript haben, beschränkten sich also auf die Darstellung der wichtigsten Gesichtspunkte der speziellen Relativitäts-Theorie und nannten den Film dementsprechend die „Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie".

Aber auch bei dieser Beschränkung zeigte sich, daß das Verständnis der Einsteinschen Annahme eine Reihe von Kenntnissen der Naturerscheinungen und Naturgesetze erforderte, die nicht ohne weiteres beim Laien-Publikum und der nicht physikalisch vorgebildeten Jugend vorausgesetzt werden durften.

Das waren einerseits die wichtigsten Gesetze der klassischen Mechanik und der Erscheinungen des klassischen Relativitäts-Prinzips und andererseits die grundlegenden Theorien des Lichtes und deren Begründung durch die Versuche von Foucoult, Fizeau, Michelson und Morley. Dementsprechend ergab sich von vornherein eine Dreigliederung des ganzen Films. Der erste Teil sollte die Erscheinungen der klassischen Mechanik behandeln, der zweite Teil in die Licht-Theorie einführen und der dritte endlich die grundlegenden Schlüsse aufdecken, die Einstein aus den Beobachtungen und Erscheinungen gezogen hat.

Bei der Ausführung des Films zeigte sich nun die große Schwierig-

Digitized by Google

keit, diese zum größten Teil rein abstrakten Gedankengänge in bildliche Darstellung umzusetzen. Naturaufnahmen konnten, da es sich im allgemeinen um sehr schnelle Vorgänge (von Lichtgeschwindigkeiten) handelte, nur in ganz beschränktem Umfange benutzt werden, und so mußte man den ganzen Film fast ausschließlich aus Tricks zusammensetzen. Diese bittere Notwendigkeit erhöhte natürlich die Schwierigkeiten ungemein, und zwar sowohl hinsichtlich der technischen Durchführung wie auch der Anforderungen, die an das Publikum gestellt werden mußten.

Deshalb war es nun die weitere Aufgabe, diese Trick-Darstellungen so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten, um den Zuschauer, an den schon durch die Schwierigkeit des Stoffes große Anforderungen gestellt wurden, nicht zu sehr zu ermüden. So wechseln also in dem Film rein schematische Darstellungen mit bildhaften ab, nur selten unterbrochen von kurzen Naturszenen. Dabei hat es sich gezeigt, daß die schematischen Darstellungen durch die Eigenartigkeit ihrer Tricks ebenso großen Anklang beim Publikum gefunden haben wie die bildhaften oder die Naturaufnahmen, denn es wurde bei jedem Bilde versucht, ein Überraschungsmoment zu bringen. Bei den bildhaften Darstellungen kam es in erster Linie darauf an, mit möglichst klarer Anschaulichkeit des Vorganges eine ästhetisch einwandfreie, möglichst künstlerische Bildwirkung zu verbinden. Deshalb wurden für ihre Entwürfe verschiedene Künstler herangezogen.

Die Schwierigkeiten der technischen Durchführung waren so groß, daß die Arbeit an dem Film sich über 1½ Jahre erstreckt hat.

Galt es doch, einmal für die Darstellung dieser schwierigen Probleme ganz neue Wege zu finden — irgendwelche Vorbilder aus populären Büchern über die Relativitäts-Theorie lagen kaum vor —, und dann stellte der Gegenstand an die Exaktheit und Feinheit der Bewegungen derartig große Anforderungen, daß für jedes Bild lange Vorübungen der Zeichner und Operateure notwendig waren. Bewegungen von $^1/_{20}$ Millimeter pro Bild, die durch 1000—2000 Bilder durchgeführt waren, bildeten die Regel, und dabei durfte, um die Stetigkeit der Bewegungen zu gewährleisten, keine irgendwie nennenswerte Abweichung vorkommen. Da nun bei manchen Bildern 10—15 verschiedene Bewegungen erforderlich waren, ergaben sich pro Meter Filmlänge etwa 750 Handgriffe, d. h. pro Minute Filmvorführung etwa 15000 Handgriffe, von denen jeder mit größter Präzision eine ganz geringe und stets gleichmäßige Bewegung vollführen mußte.

Digitized by Google

Das Zustandekommen des Films ist dem Interesse einiger sonst dem Film vollständig fernstehender Herren zu verdanken. Die Idee zur Herstellung eines Films der Relativitäts-Theorie hatte der Verfasser bereits im Jahre 1920, als er Leiter der Lehrfilm-Abteilung der Deulig G. m. b. H. war. Die Deulig konnte sich indessen nicht entschließen, die für einen Lehrfilm damals nicht unerheblichen Kosten anzuwenden, und deshalb wurde eine besondere Gesellschaft, die „Colonna-Film G. m. b. H.", gegründet, die sich ausschließlich der Herstellung von Lehrfilmen widmen wollte. Die Aufnahme des Films im In- und Auslande hat denjenigen, welche ideell und materiell an einen Erfolg glaubten, Recht gegeben. Über keinen anderen Lehrfilm sind derartig viele Presseberichte erschienen, die bemerkenswerterweise sehr oft je nach der politischen Einstellung des Blattes beistimmend oder abfällig waren. Handelte es sich hier doch nicht um den Film, sondern um die Person Einsteins und den Kampf um die Relativitäts-Theorie, der ja jetzt glücklicherweise durchgefochten ist und nach den Ergebnissen der letzten Sonnenfinsternis-Beobachtungen und anderer Untersuchungen mit einem vollständigen Siege der Relativitäts-Theorie geendet hat.

Digitized by Google

Landwirtschaft im Kulturfilm

Von

Arnold Kühnemann, Berlin

Selten bisher hat sich der Spielfilm in dem Milieu des Bauern Konflikte als Vorwurf seiner Handlung gesucht. Außer dem russischen Film „Polikuschka" haben es die schwedischen Filme fast allein mit Erfolg versucht, das Leben des Bauern dem Interesse der Menge näherzubringen. Sie sind in diesem Sinne direkt als Kulturfilme anzusprechen, und ihr Welterfolg erweist das große Interesse, das die Allgemeinheit an den Lebensgewohnheiten und Arbeiten dieses Standes nimmt.

Von den deutschen Filmen ist wohl der bisher erfolgreichste dieser Art „Die Austreibung". Wir hätten schon mehr derartige Filme in Deutschland hervorgebracht, wenn wir über Schauspieler in genügendem Maße verfügen würden, wie sie uns in dem Darsteller des Ingmar Ingmarossen in dem Svenska-Film „Über den hohen Bergen" bekannt wurden. Unvergleichlich schön für dieses Gebiet der Darstellung ist die Szene, in der dieser Ingmar den Acker bestellt.

Wie jede Arbeit als Bewegungsmoment etwas Filmisches ist, so auch die Arbeiten der Landwirtschaft. Es kommt noch etwas anderes hinzu, was die Landwirtschaft als filmisches Moment besonders auszeichnet: das ist die Unkenntnis weitester Bevölkerungskreise mit den Verrichtungen des Bauern, die dadurch den Reiz des Unbekannten, Neuen an sich haben.

Wenn wir dennoch in Deutschland noch nicht über den eigentlichen großen landwirtschaftlichen Kulturfilm verfügen, so liegt dies meines Erachtens, wie schon erwähnt, wohl zum größten Teil in dem Mangel an Darstellern, die das Bodenständige mit der Kenntnis der bäuerlichen Arbeit in sich verbinden. Andrerseits wieder sind zumeist die Darsteller der Bauerntheater nicht ohne weiteres für den Film geeignet. So kommt es, daß in unseren Kulturfilmen die Landwirtschaft eine nicht so bedeutende Rolle spielt, als es dem Interesse, das diesem Gebiet entgegengebracht wird, wie auch der Bedeutung, welche die Landwirtschaft rein wirtschaftlich hat, angemessen erscheint. Die Behandlung der Landwirtschaft im Film ist vielmehr bisher beschränkt geblieben auf den Lehrfilm.

Wenn dieser Lehrfilm nun zu seinem Glück das rein Fachliche nicht

Digitized by Google

zum obersten Dogma seiner Darstellung gemacht hat, sondern das fachlich Ernste mit bildhaft Schönem zu verbinden wußte, so ist vielleicht gerade diese Art der Darstellung der Hauptgrund gewesen, der dem landwirtschaftlichen Film auch die Kinotheater eröffnete. Es ist der Ufa entschieden zu danken, daß sie, in Erkenntnis des hohen nationalökonomischen Wertes der Landwirtschaft, sich bei der derzeitigen Gründung ihrer Kulturabteilung auch bereit fand, dem landwirtschaftlichen Film in ihrem Produktionsprogramm Raum zu geben. Daß heute eine ganze Reihe von Firmen die Herstellung und den Vertrieb landwirtschaftlicher Filme in ihren Arbeitsbereich gestellt haben, nimmt bei der allgemeinen Entwicklung, die der landwirtschaftliche Film in Deutschland durchmachte, nicht weiter Wunder.

Und dennoch ist die Zahl dieser Hersteller im Vergleich zur Zahl der Produzenten von Kulturfilmen aus anderen Wissensgebieten äußerst gering. Das liegt tief im Wesen der Filmherstellung überhaupt begründet und ist letzten Endes eine Personalfrage. In der Geschichte des landwirtschaftlichen Filmes sind die Namen der Regisseure Dr. Baumann und Kühnemann, als Schöpfer des landwirtschaftlichen Films überhaupt, von ebenso großer Bedeutung wie die der Operateure Bösner und Rona sowie der beiden Operateure der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft Wienecke und Severssen. Gerade der landwirtschaftliche Lehrfilm bedarf einer äußerst intensiven Zusammenarbeit von Regisseur und Operateur. Denn die größten Schwierigkeiten dieser Art Filme liegen in der Bildauffassung und Bildgewinnung. Kann doch beispielsweise ein Eber, der vielleicht der schönste Vertreter seiner Rasse ist, uns durch ungeschickte Bildgewinnung nicht als ein in männlicher Kraft und Schönheit verkörpertes Ideal einer Zuchtrichtung erscheinen, sondern als unansehnliches, mißtrauisches und wütendes Borstenvieh.

Von den mannigfaltigen Gebieten, welche insgesamt die wissenschaftliche Landwirtschaft ausmachen, sind wohl beinahe alle, die das Wesen der Bewegung in sich tragen, Gegenstand filmischer Darstellung geworden. Ackerbau und Viehzucht, Maschinenkunde wie Tierheilkunde, Fischerei und Forstwirtschaft, das landwirtschaftliche Organisationswesen, die Düngerlehre und Saatzucht, endlich die landwirtschaftliche Siedlung sind Darstellungsgegenstände landwirtschaftlicher Filme geworden. Verfügen wir doch zurzeit über etwa 30 Saatzuchtfilme, die oft bis in die spezifischsten Einzelheiten uns die Arbeiten zeigen, die zur Gewinnung der Saaten für Getreide, Kartoffeln, Rüben, Flachs, Gemüse usw. notwendig sind. Zum Teil erklären uns diese Filme sogar,

Digitized by Google

welche pflanzenphysiologisch wichtigen Voraussetzungen den Anbau einzelner Feldfrüchte in bestimmten Gegenden erst ermöglichen.

Weiter sehen wir, wie man neue Kartoffelsorten, Rüben von höherem Zuckergehalt, ertragreichere Weizenarten durch jahrelange wissenschaftliche und praktische Arbeit gewinnen kann. In diesen wie den Tierzuchtfilmen besonders gelangt deutsche gründliche Arbeit, deutscher Fleiß und deutsche Wissenschaft zur höchsten Anerkennung, und vielleicht sind sie gerade deshalb, als deutsche Filme, so sehr stark ins Ausland verkauft worden, während uns doch zum größten Teil die ausländischen Kulturfilme dieser Wissensgebiete fremd geblieben sind. Es liegt dies sicherlich mit an der guten Durcharbeitung, welche diesen Filmen bei uns zuteil wurde.

Die Tierzucht fand bisher eine Behandlung in etwa 50 Filmen. Rind und Schwein sind am ausführlichsten behandelt, es folgt die Pferdezucht und an letzter Stelle die Schafzucht. Jedoch wird uns dieses Jahr eine Reihe großer, neuer Schafzuchtfilme bringen. Merkwürdigerweise sind Ziegen, Kleintierzucht, auch Geflügelzucht, bisher nicht Gegenstand landwirtschaftlicher Filme geworden, zumeist wohl, weil die Mittel hierfür fehlten. Auch darin dürfte das neue Jahr Wandel schaffen.

Daß die Tierzucht den Löwenanteil in der landwirtschaftlichen Filmproduktion hat, ist nicht weiter verwunderlich, da das Tier mit seiner Umgebung schon als filmisches Moment gewissermaßen zur Aufnahme anreizt. Jedoch von fast noch größerer Bedeutung ist hierbei die Tatsache, daß die deutsche Tierzucht sich im Laufe der letzten Jahre auf dem Weltmarkt zu einem langsam erstarkten Konkurrenten des altberühmten tierzüchtenden Englands entwickelt hat. Die landwirtschaftliche Welt hat gern zu dem Film als einem Mittel gegriffen, das sie über den Stand und die Bedeutung der Zuchten Deutschlands aufklären konnte.

Merkwürdigerweise hat ein anderes, ebenfalls im Laufe der letzten Jahre zum Weltfaktor gewordenes Gebiet, das landwirtschaftliche Maschinenwesen, noch nicht in dem Maße sich den Film zunutze machen können, wie es ihm selber erwünscht gewesen wäre. Dies liegt jedoch zum großen Teil an der zu geringen Darstellungsmöglichkeit. Der Landwirt will das Arbeiten der Maschine im Gegensatz zu anderen Maschinen kennenlernen, eine Rentabilität vor Augen sehen. Da nun die meisten landwirtschaftlichen Maschinen ihre Arbeit i m Boden verrichten, die Maschinenteile aber ebenso dunkel wie

Digitized by Google

dieser sind und die Arbeiten ja zumeist im Frühjahr und Herbst, also zu ungünstiger Witterung, vorgenommen werden, so haben die sich ergebenden Bilder bisher keine Idealfilme ergeben. Hier müßte der Trickfilm eingreifen. Ein aus Natur- und Trickaufnahmen innig kombinierter Film aus dem Gebiet der landwirtschaftlichen Maschinenlehre wird dem Landwirt geben, was er auf diesem Gebiete sucht, und die Absatzmöglichkeit eines solchen Filmes wäre damit außer Frage gestellt.

Aus dem Gebiete des Düngewesens verfügen wir über einige recht gute Filme, die an Hand von Wachstumsergebnissen mit richtiger und falscher Düngung einleuchtende Bilder ergeben. Einer der bevorzugtesten Filme dieser Art ist derjenige der Badischen Anilin- und Sodawerke, dessen lehrhafter Inhalt in eine Rahmenerzählung eines bäuerlichen Erlebnisses gebracht ist.

Die Forstwirtschaft, die in ihrem zoologischen Teil durch Nützlinge und Schädlinge der Forstwirtschaft vertreten ist, fand neuerdings Behandlung durch zwei große Filme über den deutschen Wald, mit denen sich, da sie Eingang beim Publikum fanden, auch die Presse beschäftigte. Geschickter geschnitten und erheblich gekürzt dürften sie den Beweis bringen, daß ein an sich gewiß recht unfilmisches Thema, der Wald, durch geschickte Bildgewinnung zum Filmerlebnis werden kann, wie dies der Ufa-Kultur-Film „Horrido" erweist. Ein Film wie der Decla-Film „Im Schatten der Eiche" gehört in seiner feuilletonistischen Behandlung und seiner Stoffwahl zwar nicht mehr zum eigentlichen Gebiete der Landwirtschaft, zeigt jedoch, wie forstwissenschaftliche Gegenstände angefaßt sein wollen. Die große Reihe der Filme über landwirtschaftliche Schädlinge und Nützlinge gehört ins nahe Gebiet der Biologie, und auch sie haben den landwirtschaftlichen Film fördern helfen. Daß der Weinbau in einem so schönen Film der Ufa behandelt wurde, ist recht dankenswert.

Erst in letzter Zeit hat auch die Tierheilkunde eingehendere Behandlung gefunden und bemerkenswerterweise größtes Interesse in ländlichen Kreisen erweckt. Der Ausbau dieser Filme findet zurzeit mit lebhafter Unterstützung von Ministerien statt, wie überhaupt in letzter Zeit die Ministerien gerade dem landwirtschaftlichen Film lebhaftes Interesse entgegenbringen. Auch die Deutsche Landwirtschafts-Gesellschaft ist neuerdings Hüterin und Förderin des landwirtschaftlichen Films geworden.

Eine Kritik der einzelnen landwirtschaftlichen Filme würde an dieser Stelle viel zu weit führen, die vorstehende allgemeine Besprechung

Digitized by Google

mag daher genügen. Jedoch möchte ich dieses Thema nicht verlassen, ohne einen Ausblick gegeben zu haben.

Der landwirtschaftliche Film wird sich nicht nur in Deutschland, sondern auch im benachbarten Ausland, beispielsweise in Rußland, der Tschechoslowakei, Holland und England einen immer weiteren Wirkungskreis schaffen. Ja, es ist in letzter Zeit geradezu ein Wettstreit der Regierungen der verschiedensten Länder zur Förderung des landwirtschaftlichen Films eingetreten. Um die Bedeutung des landwirtschaftlichen Films an einem Zahlenbeispiel zu erweisen: wir verfügen in Preußen über mehr als sechstausend landwirtschaftliche Lehranstalten, die alle dieses wichtigen Lehrmaterials bedürfen. Sind doch unter den heutigen Zeitverhältnissen Gesellschafts- und Studienreisen in Gebiete oder Wirtschaften intensivster Bodenkultur oder landwirtschaftlicher Spezialerzeugung kaum durchführbar. Ein einfaches Entleihen eines Filmes jedoch ermöglicht ein fast ebenso genaues Studium.

Eine neue Ära des landwirtschaftlichen Films wird zweifellos einsetzen, wenn sich der Spielfilm dieses Gebietes bemächtigt. Wie leicht läßt sich im Rahmen einer wirklich interessanten Erzählung, eines wahrhaft spannenden Erlebnisses aus dem Milieu des Bauern viel Lehrreiches auch für diesen einflechten und zwar so, daß es nicht gleich als solches erkannt wird. Auf diese Entwicklung werden wir aber wohl aus den oben genannten Gründen noch einige Zeit warten müssen, um so mehr, als zur Herstellung solcher Filme ja auch kein Nachwuchs vorhanden ist, was bedauerlicherweise bisher auch von den Regisseuren und Herstellern landwirtschaftlicher Lehrfilme gilt. Wenn aber von der Spielfilmproduktion nur noch das Starke und Gute übriggeblieben sein wird, wenn minderwertige oder schlecht hergestellte Unterdurchschnittsfilme nicht mehr ihr kümmerliches Dasein in den schlecht besuchten Land- und Kleinstadtkinos fristen können, dann wird notgedrungen der Ruf nach dem landwirtschaftlichen Spielfilm erschallen.

Diese Zeit ist meines Erachtens nicht mehr allzu fern und mit ihr beginnt die des eigentlichen landwirtschaftlichen Kulturfilmes.

Digitized by Google

Industriefilme

Von

Dr. Ulrich Kayser

Wer von den Millionen Menschen, die Tag für Tag durch die weite zivilisierte Welt gehen, kann von sich sagen, daß er einmal als Sehender, als Künstler, als Dichter durch ein großes Industriewerk gegangen sei, daß er den Rhythmus der Arbeit spürte, daß er ihn fühlte in dem Wogen der Menschen, die im Gleichtakt arbeiten mit eisernen Armen, daß er in dem gleißenden, funkelnden, glühenden Stahl erkannte, wie die lebende Materie stöhnte und ächzte unter der Vergewaltigung von Menschen, daß er die große unendliche Seele von nun zur Form gewordenen Maschinen erlebte, die sonst tot gelten! —

Wenige mögen es sein an der Zahl!

Ein Dichtwerk, voll von lebendiger Kraft und Größe ist ein solches Werk der Arbeit!

Der Film, von Künstlern gemeistert, ist ein Mittel, ein Weg, die Sprache eines solchen Werkes zu Tausenden, zu Millionen von Menschen reden zu lassen! Wo sind diese Künstler? — Ich sah Filme, die Totengerippen eines solchen Werkes, Ansichtskartenalben, Serien zusammenhangloser Bilder von Menschen glichen, ohne Sinn, ohne jeden roten Faden, der einen Gedanken durch die Reihen der Bilder spinnt. Darum bezeichnet man Industriefilme im allgemeinen als „langweilig" und „nur für Fachleute", und darum wirken sie nicht auf die Massen. Denn nicht Maschinen an sich wirken, sondern ihr Sinn, ihre Beziehungen zur Umwelt, ihr persönliches Verbundensein mit dem Menschen selbst. Kann die Wirkung eines Filmes auf die Massen denn nur von dem Schicksal von Menschen ausgehen —, sollte nicht auch die Materie an sich, von Meisterhand zur Lebendigkeit gestaltet, dieselbe Wirkung auslösen können?

Aber es ist hier wie mit der Schulreform. Es nützt alle Reform nichts, wenn man nicht vorher die Lehrer reformiert. Der Industriefilmmann, bezeichnenderweise „Aufnahmeleiter" gegenüber dem „Regisseur" genannt, sollte gänzlich verschwinden aus der Werkstatt des Kulturfilms. Regisseure sollten ans Werk! Spezialregisseure mit sehenden Augen und großem technischem Können. Es zeugt von Unkenntnis der filmischen Möglichkeiten, wenn man sagt, daß ein industrieller Kulturfilm leichter zu machen sei als ein großer Spielfilm. Es kommt eben nur auf das „Wie" an.

Digitized by Google

Wer hätte jemals etwas von einem „Industrie-Film-Manuskript" gehört? Man nehme einen Ingenieur, der als „wissenschaftlicher Beirat" eine Aufstellung von technischen Vorgängen angibt, und sende einen Operateur ins Werk: also lautet das bisher übliche Rezept für Industriefilme. Und doch gehört soviel Geist, Witz und Liebe dazu, allein das Manuskript zu schreiben. Sinnvoll muß der innere Aufbau sein. Jeder Film siegt durch die in ihm wohnende und zur Wirkung gebrachte Idee. Auch ein Industriefilm muß eine Idee haben, die bereits im Manuskript in klaren Linien gezeichnet ist. Es muß genau enthalten, worauf es bei den einzelnen Vorgängen ankommt und was besonders hervorzuheben ist, damit alles Unwesentliche, Tote und Starre im Dunkel des Bildes verschwindet. Und nicht zuletzt hat es die Aufgabe, gerade wie im Spielfilm, den Regisseur anzuregen in Stimmung und Geist des zu filmenden Werkes.

Aber ein gutes Manuskript ist noch kein Film. Ich fordere von einem guten Regisseur für diese Spezialaufgabe dreierlei. Erstens, daß er ein Künstler sei, sodann, daß er ein großes Wissen in Beleuchtungstechnik habe, und drittens, daß er verstehe, mit arbeitenden Menschen umzugehen.

Wenn der Regisseur die Fabrik betritt, dann muß all das in ihm lebendig werden, was ich in der Einleitung anzugeben versucht habe. Die Maschinen müssen zu ihm sofort in ein persönliches, inneres Verhältnis kommen, sie müssen in ihm lebendig, die Objekte seiner Kunst werden.

Es gibt Menschen, die sich beim Anblick des Abstiches eines Martinofens, wenn die glühende Masse sich in den Tiegel ergießt, ausrechnen, wieviel Hektoliter Materie dort hinüberfließt und welch große Summen Kapital in einem einzigen solchen Ofen investiert sein mögen. Und andere stehen nur staunend wie bei einem sie innerlich tief ergreifenden Vorgang der Natur. Ich fordere das letztere, fordere, daß der Regisseur auch für einen Industriefilm in erster Linie ein Künstler sei.

Aber was nützt es, wenn er ihn nur innerlich erlebt und ihn nicht im Bilde festzuhalten vermag? Im Spielfilm stützt der Regisseur sich auf seine Architekten, um seine Ideen durch entsprechende Kulissen zu beleben. Beim Industriefilm ist die Idee aus der vorhandenen Umgebung heraus geboren. Aber er hat ein anderes Mittel, seine Ideen individuell zur Wirkung zu gestalten: das Licht. Es gibt industrielle Vorgänge, die düster sind und schwer, und es gibt andere, die hell und schreiend sind.

Digitized by Google

Eine Schmiede, in der ungeheure Hämmer glühenden Stahl formen, ist wie eine Folterkammer, schwer von Rauch, durch den die Flammen schlagen — wie sollte Sonne in diesen Raum? Sonne taugt für luftige, lustige Räume, in denen tausend flinke Rädchen von flinken Mädchen drehend bedient werden. Aber es ist schwerer, einen Raum düster zur Bildwirkung zu bringen als hell. Denn für das Photo-Objektiv sind alle Räume zunächst ohne Licht. Jeder Amateur weiß, daß man keine Momentbilder in einem geschlossenen Raum machen kann. Also Licht, gegebenenfalls viel künstliches Licht! 30—40 Bogenlampen sind nach meiner Auffassung nicht zu viel für einen Stahlsiedeofen von 10 Quadratmeter Ausdehnung. Eine technisch nicht immer leichte Aufgabe, da 40 Bogenlampen ca. 1200 Ampère benötigen, die oft schwer zu beschaffen sind. So muß der Spezial-Regisseur elektrotechnisch sehr auf der Höhe sein. Hat er sein Ziel erreicht, so gilt es, das Licht zu verteilen.

Und hier muß wieder der Künstler sprechen: das Licht soll der zur Verkörperung stehenden Idee dienen!

Als dritte Forderung sprach ich von dem Regisseur, der es versteht, mit arbeitenden Menschen umzugehen. Beim Spielfilm hat er seine Schauspieler, seine Komparsen, die er seinen Gedankengängen nach formt. Hier gilt es, gerade wie bei den Maschinen, rezeptiv zu arbeiten, in das Leben selbst hineinzuschauen und das hinauszustellen, was er mit S c h a u s p i e l e r n geformt hätte. Wer Augen hat, zu sehen, dem wird diese Aufgabe nicht schwer sein. In einem Werke der Arbeit ist reichlich Material vorhanden. Nur Augen muß man eben haben, und das ist wohl überhaupt das Wesentlichste bei der Schöpfung eines solchen Industrie-Filmwerkes.

Digitized by Google

Der Industriefilm seine Anwendung und Verbreitung

Von

Curt Ascher

Generaldirektor der Industriefilm-Aktiengesellschaft

Die Versuche, den Film auch für Propagandazwecke zu verwenden, setzten gleichzeitig mit seiner Erfindung als Unterhaltungsmittel ein. Doch war die eigentliche, heute mit Recht verleugnete Mutter des Industriefilms das Zwischenaktdiapositiv der Variétés und Theater.

Die ersten Versuche bestanden darin, diese stehende Reklame durch bewegte Filmzeichnungen anziehender zu machen, eine Kunst, die lange Zeit auf einem ziemlich niedrigen Niveau blieb, aber durch Mitarbeit erster Künstler und die Organisation geschickter Fachleute in den letzten Jahren auf eine recht achtbare Höhe gelangt ist. Viel später kam man zu dem Versuch, den Propagandafilm nicht nur in Form eines lebenden Plakates zu verwenden, sondern durch sachliche Darstellung von Produktionsvorgängen und ähnlichen Prozessen den Industriefilm zu schaffen. Diese Versuche blieben jedoch vorerst vereinzelt. Die reklamemachende Industrie, namentlich die Markenartikel-Branchen, waren auf Wort- und Plakat-Reklame eingestellt, die Schwer- und Maschinen-Industrie wieder hatte an dem Kino und Kinopublikum zu wenig Interesse. Erst als es gelang, die Verbreitungsmöglichkeit des Industriefilms weit über das Kino hinaus auzudehnen, gewann die Industrie zu dieser neuen Art Propaganda Vertrauen.

Zuerst wurde die Form des Repräsentationsfilms bevorzugt. Versuche, durch Bilder Umfang und Organisation großer Fabrikbetriebe auch im Ausland und namentlich Übersee bekannt zu machen, wurden nunmehr abgelöst durch Filme, die allein wirklich überzeugend in der Lage waren, die großartigen Einrichtungen unserer deutschen Schwerindustrie, unserer Schiffswerften usw., die Methodik des Arbeitsganges und ebenso auch die mustergültigen sozialen Einrichtungen großer Werke zu veranschaulichen. Ein solcher Film zeigt Werkanlage, Fabrikation, Lager von Rohmaterial oder von Fertigfabrikaten, innere Einrichtungen des technischen und kaufmännischen Betriebes usw., gibt also ein getreues Bild von der Bedeutung und Leistungsfähigkeit des betreffenden Unternehmens. Der Repräsentationsfilm ermöglichte es, Fremden den ganzen Be-

Digitized by Google

triebzuzeigen, ohne die Tätigkeit der Arbeiter oder Angestellten zu stören oder Geheimnisse preiszugeben.

Die Absicht wurde voll erreicht, denn wenn vorher auch kleinere und kleinste Betriebe durch große Inserate, schön ausgeführte Kataloge und umfangreiche Meßstände eine Bedeutung sozusagen vortäuschen konnten, so waren jetzt wirklich große Werke in der Lage, durch ihren Repräsentationsfilm eine richtige Würdigung ihrer Überlegenheit zu erlangen, ohne Gefahr zu laufen, von kleineren Firmen darin erreicht oder überboten zu werden.

Vom Repräsentationsfilm zum Fabrikationsfilm war nur ein kurzer Schritt. Wenn man vorher darauf angewiesen war, durch Reklame die Qualität der Fabrikate behaupten oder bestenfalls vorrechnen zu können, so konnte man nun durch die Darstellung des Fabrikationsganges beweisen, wie sorgfältig, mit welchem Aufwand an Präzisionsarbeit und Kontrolle, mit wie durchkonstruierten Maschinen und ausgesuchtem Material die zu verkaufenden Waren hergestellt wurden. So erreichte man nicht nur den Zweck, Vertrauen zur Qualität zu erwecken, sondern es war auch in vielen Fällen leicht, hoch erscheinende Verkaufspreise dadurch zu rechtfertigen.

Die Überzeugungskraft, die der Darstellung einer sorgfältigen Fabrikation innewohnt, hat dieser Art des Industriefilms viele Freunde gewonnen.

Weiter wird der Industriefilm dazu benutzt, Werkzeuge und Maschinen meist größerer Dimensionen in der Anwendung zu zeigen, eine Propaganda-Art, deren sich besonders die Werkzeugmaschinen- und die Landmaschinen-Industrie in größtem Umfange bedienen. Durch solche Darstellungen wird es möglich, selbst die größten Maschinen in ihrer Verwendung bei den mannigfaltigsten Fabrikationsvorgängen, Landmaschinen bei der Arbeit auf und in den verschiedensten Bodenarten, in überzeugender Weise ohne Fracht- und Abnutzungskosten auf jedem Punkt der Erde den Interessenten vorzuführen.

Besonders auch auf Messen und Ausstellungen wird von solchen Filmen lohnender Gebrauch gemacht, um sozusagen die gesamte Fabrikation auf den Ausstellungsstand mitnehmen zu können.

Eine besondere Art dieser Filme ist der Gebrauchsanweisungsfilm, der bei neuen oder bei komplizierteren Apparaten und Maschinen die richtigen und praktischen Handgriffe zeigt.

Digitized by Google

Die Auswertung derartiger Industriefilme hängt in hohem Grade von der Art ihrer Verbreitung ab. Wie schon gesagt, wird der eigentliche Industriefilm weniger für das allgemeine Kinopublikum als für ein besonderes Fach- und Interessenten-Publikum hergestellt. Dieses zu finden, ist nicht immer leicht.

Oft verbreitet die Firma ihren Film selbst. Viele große Werke haben in ihren Empfangsräumen Vorführungseinrichtungen getroffen, um ihren Besuchern namentlich Repräsentationsfilme ihres Betriebes zu zeigen. Sie ersparen dadurch — wie ich bereits oben erwähnte — auf der einen Seite Führungen durch die Betriebsanlagen und zeigen andererseits den Besuchern mehr, als diese bei einer Besichtigung wahrnehmen. Auch gibt der Film oft die gewünschte Möglichkeit, Räume oder Fabrikationsvorgänge, die man aus irgendwelchen Gründen nicht zeigen will, auszulassen. Weiterhin sind Filialen größerer Gesellschaften imstande, Gesamtausdehnung und Größe ihres Stammwerks zu illustrieren, was von besonderer Bedeutung namentlich bei Übersee-Filialen ist. Auf diese Weise steht dann sozusagen die Stammfabrik auch in jeder Filiale.

Eine in ihrer Wichtigkeit nicht gering einzuschätzende Verwendung des Industriefilms ist auch die, ihn der eigenen Belegschaft vorführen zu können. Die starke Arbeitsteilung im Großbetriebe läßt das Zusammengehörigkeitsgefühl der einzelnen Arbeiter, die jahraus, jahrein nur an ihrem Spezialteil zu tun haben, oft unentwickelt. Hier kann ein entsprechend aufgenommener Film aus dem eigenen Betriebe aufklärend über den Zusammenhang der Einzelarbeit, der allgemeinen Fabrikation und das Ziel des Unternehmens wirken und so die Freude am Beruf auch an der kleinen, nur ein Glied in der allgemeinen Arbeitskette bildenden Teilarbeit wecken und fördern.

Bei Vorführungen auf Messen zeigt der Industriefilm, was sonst der Meßstand nur sehr unvollkommen wiedergeben kann: die imponierende Größe des Unternehmens, die Sorgsamkeit der Warenherstellung, jede Anzahl Maschinentypen, die man sonst wegen Raummangel, Fracht- und Abnutzungskosten nicht auf die Messe bringen kann. Filmvorführungen auf der Messe fesseln erfahrungsgemäß stets die Aufmerksamkeit der Besucher. Wer auf seinem eigenen Stand eine Vorführungsgelegenheit weder anbringen kann noch mag, findet bei fast allen großen Ausstellungen einen allgemeinen Vorführungsraum, um seine Filme laufen zu lassen. Besonders auf der Frankfurter, der Breslauer und der Königsberger Messe werden den

Digitized by Google

Meßausstellern bequem in der Mitte des Meßgeländes gelegene Vorführungsräume zur Verfügung gestellt.

Eine vielfach benutzte Verwendungsmöglichkeit liegt darin, den Industriefilm als Offerten-, Fabrikations- und Gebrauchsanweisungsfilm mittels kleiner, leichter, transportabler Vorführungsapparate beim Kunden selbst durch Vertreter vorführen zu lassen. Man kann auf diese Weise große Maschinen, ganze Anlagen usw. zeigen und vieles erläutern, was sich sonst nur schwer oder durch umständliche Zeichnungen darlegen läßt, z. B. Schaltungen, die Arbeitsweise von Maschinen-Elementen usw. Ohne Mühe erhebt hier der Film Behauptungen des Verkäufers zu deutlichen Beweisen.

Diese Verbreitungsart läßt sich bei besonders großzügigen Reklamemaßnahmen weiter ausbauen, indem Vertreter vor in geeigneter Weise zusammengebrachtem Fachpublikum Filmvorträge halten, z. B. in Ingenieurvereinen, auf Fachkongressen usw. Besonders anwendbar ist diese Verbreitungsart bei Fabriken landwirtschaftlicher Maschinen, die in den Versammlungen landwirtschaftlicher Verbände auch in kleinen Orten derartige Vorträge halten lassen.

Über die Verbreitung durch eigene Organe hinaus geht die Überlassung von Filmen an Fach- und Hochschulen zur Unterstützung des Lehrvortrages. Immer mehr erkennen Hochschul- und Gewerbelehrer den Wert des technischen Films, mit dem sie ihren Vortrag unterstützen und interessant machen können. Vielfach wird gerade von Universitäten und Hochschulen Herstellung von solchen Filmen verlangt und durch Bearbeitung unterstützt.

Wenn hier auch der technische Lehrfilm naturgemäß die erste Stelle einnimmt, so kommt doch auch der Fabrikations- und Gebrauchsanweisungsfilm in Frage, wenn es sich um nicht veraltete und interessante Fabrikationsvorgänge oder Maschinen handelt. Der Propagandawert dieser Verbreitungsart kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hier wird dem später als Besteller auftretenden Nachwuchs Firma und Fabrikat eingeprägt, denn selbst in dem sachlichst gehaltenen Industriefilm kehren Name und Fabrikmarke des Fabrikanten immer wieder und prägen sich ohne Aufdringlichkeit ein. Technische Hochschulen, Gewerbe- und Fachschulen und besonders landwirtschaftliche Schulen nehmen derartige Filme gern in ihren Lehrplan auf.

An ein breiteres Publikum wendet sich der Industriefilm durch Vermittlung des öffentlichen technischen Filmvortrages, meist etwa in der Form, daß ein gewandter, sachverständiger Redner

Digitized by Google

mit einem oder mehreren Filmen einen Kreis von Städten bereist, wo er in gemieteten Theatern oder Sälen technische Filmvorträge hält. Die Vorführungen werden rechtzeitig angekündigt, es wird Eintrittsgeld erhoben, schon um uninteressierte Neugierige auszuschließen. Gemeinschaftliches Arbeiten mit ortsansässigen technischen Vereinen verbürgt ein in der Hauptsache fachmännisches Publikum. Derartige Vortragsreisen bürgern sich immer mehr ein, finden ihr interessiertes Publikum und ernähren ihren Mann.

Vom Filmvortrag zum K i n o ist ein recht großer Schritt, denn hier hört jedwede Möglichkeit, ein Spezialpublikum zu wählen, auf. Deshalb gehören ins Kino nur Sachen, die das große Publikum als Gegenstände des täglichen Gebrauchs, Nahrungs- oder Genußmittel interessieren.

Auch hier erfüllt der fesselnd und dennoch sachlich gehaltene Industrie-Lehrfilm seine Aufgabe. Einen längeren Film dieser Art in dem Vorführungsprogramm des Kinos unterzubringen, war aber bis vor gar nicht langer Zeit recht schwierig oder ganz unmöglich. Die Kinotheater sträubten sich mit Händen und Füßen, von ihren Lustspielfilmen, die sie als Füllung dem Hauptschlager beigaben, dem sogenannten Beiprogramm, abzugehen und behaupteten, „das Publikum wolle lachen und lehne sachliche oder belehrende Filme ab".

Das hat sich nun seit kurzem geändert. Das Kinopublikum ist zu Unrecht unterschätzt worden, und der große Erfolg reiner Kulturfilme, wie z. B. des Rhein-Filmes, auch bevor das politische Moment hier hervortrat, zeigt, daß unser Kinopublikum auch an Sachen, die geschmacklich höher stehen als fade Lustspiele, Gefallen und Interesse findet. Natürlich kommen auch hier nur Gegenstände des täglichen Bedarfs in Frage. Eine noch so sinnreiche, große Transportanlage, Werkzeugmaschinen und dergl. werden natürlich den größten Teil des Publikums meistens kalt lassen. Auch werden die Besitzer solcher Filme ihr Interessenpublikum nicht im Kinotheater suchen.

Anders ist es aber z. B. bei Taschenuhren, Füllfederhaltern, Bleistiften, Schokolade, Zigaretten usw. Es ist überraschend, wie interessiert selbst ein geistig minder hochstehendes Kinopublikum die Fabrikationsweise derartiger Sachen, mit denen es täglich in Berührung kommt, im Film verfolgt. D a s I n t e r e s s e w i r d h i e r i n w e i t n a c h h a l t i g e r e r W e i s e g e w e c k t a l s d u r c h d e n k u r z e n Z w i s c h e n a k t - R e k l a m e f i l m. Selbstverständlich muß dabei jede krasse Reklame für den Fabrikanten vermieden werden, um sowohl das

Digitized by Google

Publikum nicht zu stark auf die Propaganda-Absicht aufmerksam zu machen, wie auch um dem Kinobesitzer zu ermöglichen, den Film wirklich als technisch bildenden Film ins Programm aufzunehmen.

Aber allein der Hinweis „Aufgenommen in der Fabrik soundso" und die Wiederkehr des Firmennamens auf den gezeigten Fabrikaten, ebenso Anbringen des Firmenzeichens auf den erklärenden Zwischentiteln bleiben viel intensiver im Gedächtnis des Publikums haften als jede aufdringliche Reklame.

Wenn auch noch nicht alle Kinotheater auf diese Weise der Verbreitung des Industriefilms erschlossen sind, so ist die Zahl der Außenseiter klein, und bald werden alle eingesehen haben, wie nützlich beiden Teilen, sowohl der Propaganda treibenden Firma als auch dem Kinotheater die Aufnahme solcher Filme ins Beiprogramm ist.

Alles hier Gesagte trifft sowohl für die Inlands- wie auch für die Auslandspropaganda zu. Der größte Teil unserer Industrie hat ja besonders Interesse daran, ihren Absatz im A u s l a n d zu propagieren. Die bisherigen Versuche haben gezeigt, daß besonders der Repräsentations- und Offertenfilm für das Ausland eins der besten Werbemittel ist. Er führt eine internationale Sprache und wird in Japan ebenso verstanden wie in Argentinien und Australien. Auf kleinem Raum konzentriert er viel Inhalt und ist leicht und mit wenig Kosten zu versenden. Große Weltreklame-Organisationen sind schon für Verbreitung deutscher Industriefilme im Ausland verpflichtet, Vortragsreisen werden auch hier eingerichtet. Namentlich ausländische Fach- und Hochschulen verwenden gern den deutschen Industriefilm für ihre Lehrzwecke.

So wirkt hier der Industriefilm in seinem vornehmsten Beruf als Pionier deutscher Arbeit und Organisation in dem harten Kampf, die Weltgeltung der deutschen Industrie wieder zu erwerben.

Digitized by Google

Berufsfilme

Von

Filmingenieur A. Lassally, Charlottenburg

Wenn versucht werden soll, im Rahmen dieses Sammelwerkes eine Darstellung des Berufsfilmes zu geben, so muß zunächst eine Feststellung dessen erfolgen, was unter dieser Bezeichnung verstanden werden soll, und eine Abgrenzung gegen die Nachbarbegriffe vorgenommen werden.

Wir wollen uns darauf einigen, unter „Berufsfilmen" schlechtweg alle diejenigen Filme zu verstehen, die sich auf irgendwelche Gegenstände menschlicher Berufsbetätigung und auf die menschliche Berufstätigkeit selber erstrecken. Sodann wollen wir unterteilen in „berufskundliche Filme" als solche, bei denen der Gegenstand der Berufsbetätigung und in „Berufsberatungsfilme" als solche, bei denen der Mensch im Vordergrunde des Interesses steht.

Eine Abgrenzung gegen die nächstfolgende Abhandlung ist logisch deswegen schwierig, weil unseres Erachtens die Hauswirtschaft ein Teil der Betriebswissenschaft ist und daher hauswirtschaftliche Filme unbedingt zu den Berufsfilmen zu zählen sind, innerhalb deren sie ein kleines, genau begrenztes Teilgebiet behandeln. Die vorausgehende Arbeit behandelt den Industriefilm. In diesem spielt Berufskundliches oft eine große Rolle. Viele Industriefilme sind Berufsfilme und zwar vorwiegend berufskundliche Filme nach obiger Begriffsbestimmung, ganz selten einmal — und auch dann nur teilweise — für die Berufsberatung geeignet und verwendbar, da der Industriefilm kaum je den Menschen in den Mittelpunkt der Ereignisse stellt. Aber der Berufsfilm seinerseits kann zwar dem Industriefilm sehr ähnlich sein — wenn er gerade eine bestimmte Industrie als besondere Berufsgruppe schildert —, braucht es aber durchaus nicht zu sein, da es viele Berufe gibt, die nicht industriell betrieben werden. Berufsfilme, welche landwirtschaftliche Tätigkeit oder das Kleingewerbe behandeln, sind beispielsweise keine Industriefilme. Ebensowenig sind Industriefilme, bei denen verschiedene, an einem Ort vereinte Industrien dargestellt werden (Städtefilme), bei denen nur ein einziges Produkt oder Fabrikat behandelt wird oder endlich solche, bei denen der Werbezweck erkennbar überwiegt, als Berufsfilme zu werten. Der Berufsfilm wird sich in der Regel auf eine bestimmte Berufsgruppe, aber nicht auf ein einzelnes

Digitized by Google

Erzeugnis beschränken, diese Berufsgruppe als solche zu veranschaulichen suchen, ohne Nebenbestrebungen, sie vordrängen zu wollen, und entweder — berufskundlich — die Rohstoffe, die Verarbeitung und die Erzeugnisse der Berufsgruppe oder — in zur Beratung geeigneter Weise — die Vorbedingungen, Ausbildungsmöglichkeiten, Lebenseigentümlichkeiten, Aussichten und Gefahren des Berufs im lebenden Bilde schildern. So aufgefaßt hat der Berufsfilm große Aufgaben zu erfüllen, um deren Lösung sich der Verfasser im Verein mit anderen seit vielen Jahren bemüht.

Hieraus ergeben sich bereits die hauptsächlichsten Bedingungen, denen der Berufsfilm unterworfen werden muß, wenn er seinen Zweck erfüllen soll. Über Inhalt und Gliederung von berufskundlichen Schilderungen äußert sich Ingenieur Thun (vgl. seinen Artikel) in den „Mitteilungen des Ausschusses für wirtschaftliche Fertigung" vom 10. 10. 1920: „Berufskundliche Schilderungen sollen allen den Persönlichkeiten eine anschauliche Schilderung der verschiedenen Berufe geben, die für ihre Tätigkeit einen umfassenden Überblick über viele Berufe benötigen. Solche Persönlichkeiten sind Berufsberater, Volkswirtschaftler, Arbeitswissenschaftler, Politiker, Werksleiter großer, vielseitiger Betriebe usw."

„Diese Schriften sollen nicht den Augenschein und weitgehende Erfahrungen ersetzen, sondern sie sollen diese nur ergänzen, da es dem Einzelnen unmöglich ist, über viele Berufe genügende eigene Erfahrungen zu gewinnen. Dem wirklichen Fachmanne können sie über den eigenen, engeren Beruf nur wenig Neues sagen, sie vermögen ihm aber gewisse Anregungen zu bieten, indem sie ihm Aufschluß über solche fremden Berufe geben, die in Beziehungen zu seinem eigenen Tätigkeitsgebiete stehen."

Der Bericht unterscheidet dann verschiedene Formen berufskundlicher Schilderungen, nämlich 1. beschreibende, 2. vergleichende, 3. geschichtliche und 4. völkische Form. Bezüglich des Inhaltes und der Gliederung schlägt der Bericht zunächst unverbindlich vor: 1. Berufszweck, 2. Berufsbedingungen (Arbeitsort, Arbeitsstoff, Arbeitsmittel, Arbeitszeit), 3. Berufslage (Ausbildung, Entlohnung, Versicherungswesen, Lebenshaltung, Entwicklungsmöglichkeiten) und endlich 4. Berufseignung. Dieser Vorschlag des Berichterstatters gibt mancherlei Anregungen, wäre aber in gewisser Hinsicht noch zu ergänzen. Vor allem möchte ich in bezug auf den Kreis der Persönlichkeiten, denen berufskundliche Filme zugänglich zu machen wären, eine starke Er-

Digitized by Google

weiterung vornehmen: die im Berufe selbst stehenden Personen sowie alle diejenigen, die ihn erlernen oder selbst erst zu erlernen wünschen, kommen als Interessenten für derartige Darstellungen in Frage, sowie wir das Masseninstrument „Film" als Mittel für die Veranschaulichung in Betracht ziehen.

Zugegeben, daß ein für einen größeren Personenkreis oder gar für die breitere Öffentlichkeit bestimmter Berufsfilm dem wirklichen Vollfachmann dieses Berufes zu wenig sagen wird, ja, sagen m u ß ; ist doch die Zahl derartiger Leute, die als wirklich sachverständig anzusehen sind, in jedem Berufe so gering, daß sie verschwindet, während der neuzeitliche Grundsatz weitgehender Arbeitsteilung es mit sich bringt, daß die große Masse der in einem Berufe stehenden Personen — leider — nur einen kleinen Teilbereich des Faches wirklich kennt und den so nützlichen, ja notwendigen Überblick über das Ganze niemals erhalten oder seit Beendigung der Lehrzeit wieder verloren hat. Das gilt insbesondere für alle technischen, handwerklichen wie industriellen Berufe, und gerade für diese eignet sich der Film als Ausdrucks- und Darstellungsmittel ganz besonders gut; gestattet er doch sogar die Erweiterung der Sinnesorgane in viel größerem Maße als das geschriebene oder gesprochene Wort, ja selbst als die Zeichnung, die wir sonst als das internationale Verständigungsmittel des Technikers preisen, sei es durch Änderung des Größenmaßstabes oder des Zeitmaßstabes, durch Umkehrung des natürlichen Zeitablaufes oder die sonstigen „Tricks" der Kinotechnik.

Ergänzt werden müssen die obigen Vorschläge noch hinsichtlich der Art der Verbreitung. Die schönsten Darstellungen eines Berufes und selbst aller Berufsarten in Wort, Schrift, Bild oder Film verfehlen ihren Zweck, wenn sie nicht denjenigen Personenkreisen zugänglich gemacht werden, für die sie bestimmt sind. Hierauf komme ich bezüglich der Berufsfilme noch zurück.

Zuvor aber möchte ich dem B e r u f s b e r a t u n g s f i l m noch einige Zeilen widmen. Mehr denn je ist es heute und gerade in Deutschland zu wünschen, daß das Schlagwort vom „rechten Mann am rechten Platze" verwirklicht werde. Jedes Mittel, die Zahl der gescheiterten Existenzen zu vermindern, sollte hochwillkommen sein, und gerade der Film ist berufen, hier als vorbeugendes Mittel zu wirken und sich zu bewähren. Denn es ist geradezu unglaublich, was die an den Berufsämtern als Berater wirkenden Herren von der Unkenntnis und den falschen Voraussetzungen zu erzählen wissen, die bei der Berufswahl

Digitized by Google

eines jungen Menschenkindes häufig geradezu verhängnisvoll sich auswirken.

Wenn auch wohl nur sehr wenige Menschen sich beim Eintritt in ihren Beruf eine annähernd richtige Vorstellung von dem machen können, was sie in diesem erwählten Berufe wirklich erwartet und wie infolgedessen ihr späteres Leben sich gestalten wird, und wenn es sogar angesichts der zahllosen „gottgewollten Abhängigkeiten", die hier mitsprechen, wohl kaum jemals gelingen wird, der heranwachsenden Jugend ein wirklich getreues Bild ihres voraussichtlichen Lebensganges zu geben, so wäre es doch allein schon ein an sich durchaus erstrebenswertes Ziel, wenigstens diesen völlig phantastischen und ungeheuerlichen Selbsttäuschungen vorzubeugen, die, niemals realisierbar, im günstigsten Falle zur Resignation, oftmals zur Umkehr nach einer mehr oder minder langen und dornenvollen Wanderung auf dem falschen Lebenswege und leider auch recht häufig zum Zusammenbruche einer von Anbeginn an verfehlten Existenz führen.

Daß der Berufsberatungsfilm in diesem Sinne Gutes zu wirken berufen und geeignet ist, wurde schon lange erkannt. In einem mit allen nur denkbaren Interessenten besetzten Kreise wurden seinerzeit diese Fragen behandelt und zu einer gewissen Klärung gebracht.

An den Inhalt eines guten Berufsberatungsfilmes sind demnach etwa folgende Anforderungen zu stellen: Der Mensch stets als Mittelpunkt der Ereignisse, körperliche und sonstige Vorbedingungen, die Ausbildung, der Lehrling, der Geselle, die Wanderjahre, Klein-, Mittel-, Großbetriebe, Reparaturwerkstätten. Ferner der Werkmeister, der selbständige Meister, Fortbildung, ungelernter und gelernter Mann, verwandte Gewerbezweige, Möglichkeiten der Spezialisierung und des Umlernens, geschäftliche und soziale Verhältnisse, Aussichten, Berufshygiene, Berufsgefahren, die Umgebung, ihr Einfluß, ihre Menschen. Es sollen nur naturwahre Darstellungen gezeigt werden, die weder locken noch abschrecken. Allerdings sollte man mit Rücksicht auf das Interesse, das der Reiz der Neuheit schon erweckt, nicht etwa diese Art Aufklärungsarbeit gerade mit werbenden Darstellungen überfüllter Berufe beginnen.

Wenden wir uns nach diesen akademischen Betrachtungen nunmehr der Praxis zu, so erhalten wir auf die wohl zunächst liegende Frage „Was gibt es denn nun bereits auf diesem Gebiete?" die erschütternde Antwort: „Nichts oder so gut wie nichts!" Sogar die vom Verfasser selbst hergestellten oder bearbeiteten Filme konnten

Digitized by Google

bisher in keinem Falle den oben erhobenen Forderungen in jeder Hinsicht zur Genüge entsprechend ausgestaltet werden; „denn hart im Raume stoßen sich die Dinge". Der zuerst gestellten Frage müssen notwendig noch zwei andere sich zugesellen: „Wo ist das Material?" und „Wie ist es?". Schrauben wir unsere Ansprüche etwas herunter und betrachten dann die in Deutschland im Laufe der letzten Jahre angefertigten Filme technischen Inhalts, die in der stattlichen Zahl von über 250 die Reichs-Filmzensur passierten, so sind die Aussichten, einiges Material zu finden, das — abgesehen von der Vollständigkeit — wenigstens eine Reihe der oben erhobenen Forderungen erfüllt, doch etwas tröstlicher. Nach Berufsgruppen geordnet ergibt sich ungefähr folgendes Bild:

Auf dem großen Gebiete der mechanischen und chemischen Technologie gibt es eine ganze Reihe größerer Filme, die berufskundlichen Inhalt haben und teilweise sogar zur Berufsberatung herangezogen werden könnten. So behandelt von den Grundstoffen ein Film den Steinkohlenbergbau (Krupp, 1400 m), andere die Braunkohle (Deulig, 1500 m), Kohle, Koks, Eisen (Deulig, 680 m), Torfgewinnung und -verwertung (Lassally, 900 m), ein modernes Hüttenwerk (Ufa, 2300 m), die Großeisenindustrie (Ufa, 1800 m), das Gießereiwesen (Bundesfilm, 1000 m), die Metallgießerei (Lassally, 260 m), den Wald und die Holzindustrie (Bundesfilm, 3400 m), ein Sägewerk (Kossofilm, 226 m), Bilder aus Deutschlands Stickstoffgewinnung (Badische Anilin- und Sodafabrik, 400 m) u. a. m.

Über allgemeinen Maschinenbau und Metallbearbeitung scheint es wenig Material zu geben[1]). Über Automobilbau gibt es einen Film, der die Firma Büssing zeigt (Film-Pape, 355 m). Sonst hat Krupp noch etwas Material[2]). Auf dem Gebiete der Betriebswissenschaften gibt es mehr, wenn auch hier die mangelnde Systematik nachteilig ins Gewicht fällt. Über Berufseignung ist mir noch nichts Nennenswertes bekannt, ein psychotechnischer Film über die Apparate für Eignungsprüfungen (Humboldt, 652 m) ist ziemlich unvollkommen. Immerhin sind einige Filme verwendbar, die aus dem engeren Gebiete der reinen Betriebswissenschaften entnommen sind und sich zur Darstellung des allgemeinen Fabrikbetriebes eignen, so z. B. „Richtige und

[1]) „Dampfkesselfabrik A. Rodberg" (Rodberg, 375 m), „Werdegang einer Lokomotive" (Borsig, 800 m).

[2]) „Herstellung von Eisenbahn-Radreifen" (465 m).

Digitized by Google

falsche Handhabung von Maschinen und Werkzeugen" (Krupp, 352 m), die Filme über verschiedene Schweißverfahren (Fachfilm, 1500 m), „Der Tischler" (Nationalfilm, 286 m), „Klavierbau" (Kossofilm, 260 m). „Der Orgelfilm" (Kosso), die Filme der Deutschen Reichsbahn über Eisenbahnbetriebs- und Ausbesserungswerke (Verschiedene Hersteller, 4800 m). Das menschliche Element steht im Vordergrunde eines unter Mitarbeit des Verfassers bei der A. E. G. aufgenommenen Films „Die Frau als Kriegshelferin bei der Herstellung von Minen und Handgranaten" (Hersteller: Eiko, jetzt bei der Reichsfilmstelle, 600 m, vgl. „Frauenarbeit im Kriege" [Reichsfilmstelle, 375 m]). Aus den angewandten Betriebswissenschaften sei ein Vortragsfilm über Transportwesen „Aus der Fördertechnik" (Lassally, 1100 m) genannt, ein Film aus der Gewerbehygiene „Wiederertüchtigung schwerbeschädigter Industriearbeiter" (Ufa-Kultur, 200 m), sowie eine Reihe Filme über Unfallverhütungswesen, darunter ein vom Verfasser bei der A. E. G. bearbeiteter Film (jetzt im Ufa-Verleih, 675 m), ein Film der Deulig (446 m) und ein Film von Krupp (200 m). Hierher gehört auch der vom Verfasser bearbeitete Film „Feuerverhütung und Feuerbekämpfung" (Humboldt, 1375 m), der zwar den Feuerschutz im Hause und in der Werkstatt, in Großbetrieben und öffentlichen Gebäuden behandelt, also zweifellos berufskundliches Material bietet, aber trotzdem noch lange kein Berufsberatungsfilm etwa für künftige Feuerwehrmänner ist. Reichhaltiges Material findet man über die Veredelungsindustrien, da hier durch die werbliche Wirkung derartiger Filme die Finanzierungsmöglichkeiten stets besser waren als auf anderen Gebieten. Aus der Textilindustrie sei zunächst ein großer Film genannt „Der Flachs und seine Veredelung" (Deulig, 800 m). Schönere Aufnahmen aus der Flachsveredelung hat später die Firma Colonna-Film gemacht. Hierher gehört auch der Film „Von der Seidenraupe bis zur Seidenrobe" (Deulig, 240 m). Als abschreckendes Beispiel muß „Die Kunst des Schneiders" (Döring, ca. 1500 m) erwähnt werden. Hier hätte ein guter Berufsberatungsfilm entstehen können, wenn nicht Mangel an Kenntnissen und Erfahrungen diese Jugendarbeit einer strebsamen Firma zu einem mißlungenen Versuch hätten werden lassen. Aus der Industrie der Nahrungs- und Genußmittel gibt es kleinere Filme über Brot, Milch, Butter, Käse, Kaffee, Schokolade und eine ganze Reihe Filme über Zigaretten. Aus dem graphischen Gewerbe sei der große und wirklich gute Buchdruckerfilm der Deulig erwähnt, aus der Industrie

Digitized by Google

der Steine und Erden ein Glasfilm der Industriefilm A. G., ein zweiter, „Das Glas, seine Erzeugung und Verarbeitung" (Humboldt, 1000 m), „Zementfabrikation" (Ufa, 138 m), „Die Herstellung des Porzellans" (Filma 600 m), die Marmorfilme der Deulig (1000 m) und ihre Porzellanfilme (1200 m) sowie der Meißener Film der Ufa (228 m).

Aus dem Gebiete der Feinmechanik sei der Uhrmacherfilm erwähnt (Humboldt, 1000 m), der vom Verfasser neu bearbeitet wurde. Hierbei wurde der Versuch gemacht, einen Berufsberatungsfilm zu schaffen. Da der Film aber ohne jegliche Neuaufnahme nur aus bereits vorhandenem Material zusammengestellt werden sollte, so konnten die eingangs aufgestellten Forderungen und Bedingungen der Arbeit nicht zugrunde gelegt werden, was das Ergebnis und den Wert naturgemäß beeinflussen mußte. Immerhin besteht hier ein Film, der wenigstens annähernd einen Überblick über die Berufskunde des Uhrmachers gibt und als Anfang gelten mag. Aus der großen und wichtigen Abteilung „Kulturtechnik" seien A. Kühnemanns landwirtschaftliche Filme und seines Umfanges wegen noch der „Oldenburgerlandfilm" (im Besitze der Landwirtschaftskammer Oldenburg, hergestellt von Krupp, 10 000 m) sowie der Lichtfilm, die Geschichte der Lampe (Kossofilm, 557 m), genannt. Aus Handel und Verkehr nennen wir den Postfilm der Neuen Kinematographischen Gesellschaft (1600 m) und „Ein Gang durch das Berliner Haupttelegraphenamt" (Deulig, 550 m), endlich „Die Groß-Schiffahrts-Straße Rhein-Main-Donau" (N. K. G., 2050 m).

Vom Spielfilm ist in dieser Aufstellung völlig abgesehen. Er bringt nichts Brauchbares, weil der Regisseur, der sein Geschäft versteht, das bringen muß, was das Publikum sehen will und was nun einmal stark von der Wirklichkeit abweicht. Auch der Journalist muß das schreiben, was die Abonnenten lesen wollen. Wenn er gelegentlich in einem Artikel auch einmal vorsichtig unangenehme Wahrheiten vorbringt, so darf der Spielfilmregisseur sich das nicht leisten, weil zu große Kapitalien ihm anvertraut werden, die auf diese Weise rettungslos verloren gehen könnten. So mußten wir uns auf die „lehrhaften" Filme beschränken. Das angeführte Material scheint umfangreich und ist dabei doch recht spärlich. Die genannten Filme enthalten zweifellos berufskundliches Material, sind aber ebenso unzweifelhaft keine Berufsfilme; denn sie sind in der Regel nicht vom Standpunkte berufskundlicher Darstellung aus, sondern unter anderen Gesichtspunkten zu anderen Zwecken aufgenommen und entsprechen daher nur selten und

Digitized by Google

in geringfügigen Teilen den oben aufgestellten Bedingungen. Überdies verteilt sich das Gesamtmaterial auf eine Reihe von Firmen und steht gesammelt und einheitlich bearbeitet nicht zur Verfügung.

In dieser Erkenntnis liegt der Untergrund für die praktischen Folgerungen und Vorschläge, die aus diesen Ausführungen sich ergeben: gelänge es, den Wettstreit der genannten Firmen auf diesem Gebiete in Gemeinschaftsarbeit zu verwandeln, das gesamte Negativmaterial an zentraler Stelle gemeinsam zu sammeln, zu bearbeiten und für gemeinsame Rechnung in jeder Hinsicht voll auszuwerten, so könnte der Berufsfilm in Erscheinung treten.

Solange man aber an einzelnen Stellen den Wahn hegt, dieses so ungeheuer vielseitige Gebiet in einer Richtung monopolisieren zu können, kann davon keine Rede sein.

Dann ist es nur möglich, immer wieder von vorn zu beginnen, wenn man sich nicht mit lückenhaftem Flick- und Stückwerk begnügen will. Die Gemeinschaftsarbeit aber wäre der rationelle Weg, das bereits vorhandene Material den großen, eingangs umrissenen Aufgaben nutzbar zu machen. (Der Bund deutscher Lehrfilmhersteller könnte sich hier verdient machen.) Um eine volle Auswirkung zu erzielen, ist noch ein Zweites erforderlich: die Organisation der Verbreitung in einheitlicher Weise. Einen erfreulichen Ansatz hierzu haben wir — wenigstens für die Schulen — in der „Bestellanstalt des Deutschen Bildspielbundes". Deren Ausbau für die Sonderbedürfnisse der Hoch- und Fachschulen, die hier in Betracht kommen, dürfte kaum Schwierigkeiten bieten. Für die Zwecke der Berufsberatung aber müßten die hierzu zusammengeschlossenen Berufsämter ganz Deutschlands in einer Sonderorganisation noch mit herangezogen werden. Dann könnte auf diesem Gebiete Großes geschaffen und geleistet werden. Aber das ist wohl zu schön, um wahr zu sein.

Digitized by Google

Hauswirtschaftliche Filme

Von

Frau Käthe Tonndorf

Vorstandsmitglied des Hausfrauenvereins Groß-Berlin

Wer phantasiebegabt ist, kann sich die Begriffe „Hauswirtschaft" und „Film" sehr schön bildlich vorstellen: die Hauswirtschaft als eine rundliche Dame mit energischen Zügen, ein wenig provinziell, wenn auch gediegen gekleidet, den Film selbstverständlich als ganz moderne schlanke Dame von unverkennbarem Großstadttyp. Daß zwei solche Zeitgenossen sich, wo sie sich treffen, ein wenig kühl und vorsichtig betrachten, ist ja begreiflich. Aber wie schon manche Großstädterin in der Provinzschwester ungeahnte innerliche Werte entdeckte, und wie manche Provinzlerin bei objektiver Betrachtung in der Zeit- und Arbeitseinteilung der Großstädterin viel Nachahmenswertes fand, so entwickelten sich auch die Beziehungen zwischen Hauswirtschaft und Film ganz folgerichtig durch die Schulung der Hausfrauen in der Berufsorganisation.

Der Zusammenschluß der Hausfrauen im Kriege war zunächst ein Akt der Selbsthilfe bei der Lösung überwältigend schwerer Arbeitsprobleme. Die gemeinsame Arbeit erschloß aber durch das intensive Eindringen immer neue Fragen. Eine der wichtigsten ist natürlich die der Ausbildung des Nachwuchses, die im Kriege hinter brennenden Tagesfragen zunächst zurückstehen mußte. Alle modernen Hilfsmittel werden nun aber auf diesem Arbeitsgebiete gern nutzbar gemacht, und so stehen sich plötzlich heute Hauswirtschaft und Film — natürlich nur Kultur-, speziell Lehrfilm — so gegenüber wie Provinzfrau und Großstädterin in der Wirklichkeit: sie haben sich erkannt, sie wissen, daß die eine das Streben und Können der andern sich nutzbar machen und fördern kann und muß.

Die Darstellung von hauswirtschaftlichen Techniken ist noch immer ausbaufähiges filmisches Neuland und darum in jeder Hinsicht reizvoll, aber für die Leute vom Film auch recht schwierig, denn wenn auch die geschulten Hausfrauen und die Hauswirtschaftslehrerinnen wissen, daß der Kulturfilm ein ausgezeichnetes Lehrmittel ist, so haben sich doch unter diesen noch nicht viele entschließen können, sich positive Kenntnisse der Filmtechnik anzueignen, was, wie ich gestehen muß, auch nicht gerade bequem zu erreichen, wohl aber zur Schaffung

Digitized by Google

wirklich wertvoller Lehrfilme unbedingt notwendig ist; genau so notwendig wie für den Nur-Filmtechniker auf diesem Gebiet die Mitarbeit hauswirtschaftlicher Sachverständiger. Die Frage, ob der zu schaffende Film einen Überblick über ein g a n z e s Stoffgebiet, etwa Kochen, geben soll, oder ob handwerkliche Griffe zu bestimmtem Zweck — z. B. Ermüdungsstudien — allein zusammengestellt werden sollen, ist doch nur in der Zusammenarbeit mit Fachfrauen zu lösen. Diese Forderung, die für jeden technischen Film eine Selbstverständlichkeit ist, erscheint hier wie etwas Neues; man hatte sich wohl nie so recht klar gemacht, welch ein zielbewußtes Studium der Hauswirtschaft vollkommen fachmäßig seit Jahren in den großen Frauenschulen getrieben worden ist, und wie schon lange auch die nur durch Praxis geschulten Hausfrauen ihr volkswirtschaftlich so wichtiges Wissen systematisch zu ordnen und zu vertiefen streben.

Noch etwas hielt die Filmtechniker davon ab, sich der Hauswirtschaft zu nähern: sie sind nämlich meist — Männer! „Ums Himmelswillen, wir sollen doch nicht etwa Staubwischen oder Suppenkochen filmen, da gähnt man sich ja tot!"

Nun, es braucht ja nicht gerade nur Suppenkochen zu sein, aber wie wäre es mit dem in jedem Griff gelernt sein müssenden Herrichten eines großen leckeren Fisches? Eine mit guten modernen Apparaten ausgerüstete Küche, darin eine hübsche, sicher hantierende junge Frau, unter deren geschickten Händen — die etwa in mehrfacher Großaufnahme zu zeigen sind — ein delikates Gericht entsteht, das auf künstlerisch gedecktem Tisch ein sehr malerisches Filmbild ergibt — ist das nicht auch für Männer zu ertragen? Für uns Frauen ist damit aber schon einer der kurzen Lehrfilme gegeben, die wir brauchen. Ich möchte anmerken, daß dies für uns so lehrreiche, leckere Fischgericht, hergestellt unter Aufsicht von Film- und Fischverständigen, Hausfrauen und einer Haushaltlehrerin, bereits gefilmt worden ist, daß also alle geistigen Anstrengungen, welche diese Anregung etwa auslöst, freie Bahn auf allen anderen noch nicht berührten Gebieten haben.

Mit dem „berüchtigten" Staubwischen verhält es sich ähnlich wie mit dem Beispiel des reizlosen Kochens; ich kann mir z. B. sehr wohl denken, daß gewisse Darstellungen des im Haushalt angewandten Taylorsystems von den Männern nicht „trockener" empfunden werden als die Darstellung eines ihnen persönlich fremden Handwerks. Aber schließlich — wenn wirklich auch eine Anzahl Filme geschaffen werden, die nur für F r a u e n wertvoll sind, so schadet das nicht. Dank

Digitized by Google

der Einrichtung der Schulkinos ist den hauswirtschaftlichen und anderen Frauenverbänden die Möglichkeit gegeben, sich verhältnismäßig billig auch durch Filme belehren zu lassen, sobald es nur genügend Filme, gründliche, sachgemäß durchgearbeitete Lehrfilme gibt.

Kulturfilme und reine Lehrfilme sind für die Hauswirtschaft wertvoll und nützlich, sie sind aber auch notwendig. Der gute Film kann in einer Zeit des ungeheuren Materialmangels, die den Hauswirtschaftsunterricht fast ganz auf die Theorie verweist, sehr wohl durch die Darstellung der Technik die Praxis erfolgreich ergänzen, er kann Techniken der häuslichen Handfertigkeit, welche auszusterben drohen, ausgezeichnet zur eventuellen Wiederbelebung aufbewahren.

Als überzeugte Praktikerin behaupte ich natürlich nicht, daß der Film die Praxis ersetzen könne, sondern ich sage, daß selbst der beste Hauswirtschaftsunterricht erst durch den Alltag, durch die Verwendung der erworbenen Kenntnisse in der Praxis abgerundet werden müsse. So meine ich, kann auch ein gründlicher Film wertvolle Kenntnisse vermitteln, es dürfen nur nicht zu viel Gebiete in einem Film dargestellt werden, sondern möglichst nur ein Gedanke oder eine Handlung, diese jedoch in allen Möglichkeiten. Notwendig ist jedenfalls, daß dieser Weg der Belehrung gangbar gemacht wird, denn die unzählig vielen jungen Mädchen und Frauen, welche von der Schule fort in den Brotberuf und von dort aus, hauswirtschaftlich völlig ungeschult, in die Ehe gehen, haben selten Zeit und oft auch kein Geld, um das Versäumte in Schulen oder Kursen nachzuholen; wohl aber können sie aus dem Besuch guter Kultur- und Lehrfilme, eventuell mit Vorträgen und nachfolgender Diskussion, wertvolle Anregungen mitnehmen, die unter dem Druck der Notwendigkeit dankbar genug aufgenommen werden. Der steigende Besuch der Vorführungen einiger Schulkinos, die doch nur Kulturfilme oder zum Teil nur reine Lehrfilme bringen, scheint mir dies zu bestätigen. Es ist Sache der so hochentwickelten Filmkunst, dieses kleine Anzeichen der beginnenden Abkehr weiterer Kreise vom bloßen Unterhaltungsfilm zu beachten.

Noch eine Mission kann der Kulturfilm auf dem Gebiete der Hauswirtschaft erfüllen: er kann das gegenseitige Verständnis zwischen Stadt und Land fördern, indem er jedem die Freuden und Leiden der Haushaltführung des andern deutlich macht, deutlicher, als wenn der Städter sich vier Wochen lang auf dem Lande ausruht, wenn er sich an den für den zahlenden Gast besonders gut gedeckten Tisch setzt, wenn er die vollen Erntewagen vorüberschwanken sieht und dabei denkt:

Digitized by Google

dem Bauern wächst es ja „nur so" zu. Umgekehrt kann dem Landmann die Schwierigkeit der städtischen Haushaltführung, mit ihrem entnervenden Kleinkram, im Film viel besser verdeutlicht werden als durch gegenseitiges Vorrechnen der Verdienste an Geld oder durch lange Reden. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn Kulturfilme eigens für diesen Zweck geschaffen würden.

Ich habe absichtlich nur von dem Wert und der wünschenswerten Entwicklung des Kulturfilms für die Hauswirtschaft gesprochen, nicht von den geldlichen Schöpfungs- und Rentierungsmöglichkeiten hauswirtschaftlicher Filme, denn dies würde mein Thema zu sehr erweitern, weil diese Möglichkeiten, je nach dem zu behandelnden Stoff, sehr verschieden sind.

Die Hauswirtschaft ist von allen Wissensgebieten zuletzt vom Kulturfilm behandelt worden. Ich hoffe, daß diese spät geschlossene Freundschaft besonders gute Früchte zeitigt, weil die „Kontrahenten" sich bereits auf einer gewissen Stufe geistiger Abklärung und Reife befinden, die zu guten Resultaten gemeinsamer Arbeit verpflichtet.

Digitized by Google

Der Film im Unterricht der Polizeibeamten

Von

Polizei-Hauptmann Saal

Bereits in der früheren Polizei, wie sie vor und während des Krieges bestanden hat, legte man der sachgemäßen Ausbildung von Polizei-Anwärtern den größten Wert bei. Die Verhältnisse nach dem Kriege schufen mit der Schutzpolizei eine gänzlich neue Polizeiorganisation, welche schon in kurzer Zeit die Proben ihrer Leistungsfähigkeit erbringen mußte. Hatte man in der alten Polizei reichlich Zeit gehabt, die Anwärter durch Unterricht und Praxis für ihren schweren Beruf auszubilden, so verlangte die Zeit nach dem Kriege in kürzester Frist eine kräftige und gut ausgebildete Beamtenschaft. Um dieses Ziel möglichst bald zu erreichen, ging man mit allen Mitteln daran, den Polizeiunterricht auszubauen. In Preußen wurde eine Reihe von Polizeischulen und für Polizei-Offiziere auch eine höhere Polizeischule eingerichtet. Die Verhältnisse gaben jedoch nicht genügend Zeit, die ganze Beamtenschaft durch die Polizeischulen systematisch ausbilden zu lassen, sondern der junge Nachwuchs mußte zum größten Teil sofort Straßendienst versehen. Es wurde daher neben den Polizeischulen, auf denen die Anwärter ihre erste Ausbildung genießen und für ältere Beamten laufende Fortbildungskurse stattfinden, bei den örtlichen Polizeikörpern eine besondere Unterrichtsorganisation geschaffen, in welcher die im Straßendienst befindlichen Beamten sowohl Fachausbildung als auch allgemeinen Fortbildungsunterricht erhalten.

Es liegt in der Entwicklung des Lehrfilmgedankens allgemein begründet, daß man früher den Film, ebenso wie in den Schulen, im Unterricht der Polizeibeamten als Anschauungsmittel noch nicht verwandt hat. Bereits kurz nach dem Kriege jedoch, als trotz der wirtschaftlichen Nöte der Lehrfilmgedanke sich immer stärker ausbreitete, begann man auch Lehrfilme für den Unterricht der Polizeibeamten herzustellen. Der erste Versuch in dieser Beziehung wurde in Deutschland im Jahre 1920 von Ingenieur Nelken gemacht, der einen Filmstreifen von etwa 360 Meter aufnahm, welcher einige Ausschnitte aus dem Erkennungsdienst und ferner einige Verbrechertricks, z. B. Kofferdiebstahl in einem Hotel, vorgetäuschter Selbstmord, Juwelendiebstahl usw. zeigt. Im Frühjahr 1922 wurde auf Anordnung des preußischen Ministeriums des Innern in Berlin ein Polizei-Lehrfilm-Ausschuß gebildet,

Digitized by Google

welchem die Aufgabe gesetzt wurde, die anerkannt vorzügliche Wirkung des Bild- und Filmvortrages für den gesamten Unterricht der Polizeibeamten nutzbringend zu verwerten.

Dieser Ausschuß, dessen Vorsitz ein höherer Polizeioffizier führt, setzt sich aus Polizeioffizieren und Lehrern der Polizeibeamtenschulen zusammen und hat seine Geschäftsstelle beim Kommando der Schutzpolizei Berlin. Als erste Arbeit hat der Ausschuß eine Zusammenstellung von Lichtbildern und Lehrfilmen verfertigt, die nach Weisung des Ministeriums an sämtliche Polizeidienststellen Preußens versandt wurde. Diese Zusammenstellung enthält eine Einleitung über die Technik des Bildvortrages, ferner eine Übersicht von herstellenden Filmfirmen und Verleihern nebst ihren Bedingungen. Am Schluß der Arbeit ist für die jeweiligen Standorte eine Aufstellung der Schulkinos und ihrer Leiter gegeben. In der weiteren Entwicklung ihrer Tätigkeit hat sich die Geschäftsstelle, die bereits ein eigenes Bild- und Filmarchiv besitzt, in Preußen ihre Beratungsstelle für Film-Unterrichtsfragen, Berlin, als Organisationsstelle der sämtlichen Film- und Bildvorträge ausgebaut.

Der zweite Polizei-Fachlehrfilm entstand im Jahre 1921 beim Polizeipräsidium Dresden unter Mitwirkung der Firma Ernemann. Dieser Filmstreifen, von dem sich eine Kopie im Archiv des Polizei-Lehrfilm-Ausschusses befindet, zeigt in anschaulicher Weise das falsche und richtige Verhalten der Polizeibeamten bei den verschiedensten dienstlichen Veranlassungen. Ferner enthält er auch Aufnahmen über Spurensicherung, Polizeihunde, sowie Polizei-Transport- und Abwehrgriffe. Die beiden bisher genannten Filmstreifen sind jedoch reine Fachlehrfilme und werden daher nicht in der Öffentlichkeit gezeigt. Die wachsende Geldentwertung und Verschlechterung der Finanzlage des Staates machten es leider bis auf weiteres unmöglich, weiterhin eigene Fachlehrfilme aufzunehmen. Man ist daher im Polizei-Bildunterricht in stärkerem Maße zur Verwendung von Unterrichts-Diapositiven übergegangen. Es hat sich ermöglichen lassen, den größten Teil der Polizeischulen mit Projektionsgerät, zum Teil sogar mit Kinoapparaten auszurüsten. In Berlin sind die Verhältnisse im Bild- und Filmunterricht augenblicklich so, daß eine Reihe von Fachvorträgen der Polizeioffiziere durch Lichtbilder- bzw. Filme begleitet werden.

In der Beamtenschule Berlin wird in jedem Monat für jede Klasse ein Bildvortrag gehalten (das bedeutet für jede Vortragsreihe ca. 28 Vorträge). Auch bei der Ausbildung der technischen Beamten wird

Digitized by Google

Lichtbild und Lehrfilm ausgiebig verwandt. Neuartig und interessant dürfte vielleicht sein, daß der Unterricht über Reichsverfassung, Staatsverfassung und Verwaltungsrecht ebenfalls in Form von Lichtbildvorträgen erfolgt. Über den dienstlichen Rahmen hinaus werden in der Freizeit den Beamten laufend Filmvorträge gehalten, so z. B. wurde im Herbst 1923 der große Tuberkulosefilm „Die weiße Seuche" der Mehrzahl der Beamten gezeigt und durch Vorträge von Polizeiärzten begleitet. In einer Polizeigruppe in Berlin ist ein ständiges Polizeikino eingerichtet, in welchem Film- und Bildvorträge belehrender und unterhaltender Natur fast täglich gehalten werden. Die Beamtenschaft hat an dieser Einrichtung ein sehr reges Interesse gewonnen, was sich in einem starken Besuch erfreulicherweise zu erkennen gibt. Es ist beabsichtigt, diese Art von Polizeikinos noch weiter auszubauen. Sie sind eine Art Wohlfahrtseinrichtung, belasten die Staatskasse nicht und stehen zur Abhaltung der dienstlichen Film- und Bildvorträge jederzeit zur Verfügung. Leider fehlt es zurzeit noch sehr stark an Filmen, die besonders auf den Gesichtskreis der Polizeibeamten zugeschnitten sind.

In der Absicht, zwischen Polizei und Publikum eine festere Berührung als bisher herzustellen, und durch eine gewisse Aufklärung über die schwierige Tätigkeit der Polizei Verständnis und Unterstützung beim Publikum zu erzielen, sollen in nächster Zeit verschiedene populär-wissenschaftliche Polizeifilme hergestellt werden. Der erste dieser Filme, welcher im Manuskript bereits fertig ist, behandelt das Verkehrsleben in der Großstadt und soll an Hand der verschiedensten Beispiele zeigen, wie man Unfälle im Verkehr der Großstadt vermeidet und wie der Polizeibeamte als Beschützer des Publikums seine Tätigkeit ausübt.

Ein weiterer Film soll in populär wissenschaftlicher Form die Geschichte des Erkennungsdienstes und seiner Hilfsmittel zeigen. Diese Filme sollen einerseits der Aufklärung des Publikums und andererseits zur Verwendung im Unterricht der Polizeibeamten dienen. Auch als Beweismittel kann der Film sehr wichtige Dienste den Behörden leisten. So gelang es z. B. bereits, die Angriffe, welche gegen die Tätigkeit der Polizei erhoben wurden, in einem Fall durch Vorführung des betreffenden Filmstreifens, der zufällig aufgenommen worden war, zu widerlegen.

Sollten sich die Wirtschaftsverhältnisse wieder bessern, so wird es hoffentlich möglich sein, die Verwendung von Lehrfilmen bei der Polizei noch in viel größerem Maße auszubauen. Man bedenke nur z. B.,

Digitized by Google

welches Unterrichtsmaterial geschaffen werden könnte, wenn es sich auf dem Wege eines internationalen Filmaustausches ermöglichen ließe, Filmstreifen von ausländischen Polizeien zu erhalten und die daraus gewonnenen Erfahrungen bei der Ausgestaltung der eigenen Polizei zu verwenden.

So können wir im eigentlichen Sinne des Wortes auch vom „polizeilichen Kulturfilm" reden.

Digitized by Google

Sportfilme

Von

Ing. Theo Rockenfeller

Man kann Sportfilme so herstellen und so. Man kann in einem derartigen Film in lehrhafter Art und Weise irgendeine Sportart behandeln: ein Sport-Lehrfilm dürfte z. B. ein solcher sein, der für die Schüler irgendeines Ski-Trockenkurses verfaßt ist und — in seinem Inhalte durch Titel erläutert — die genauen Schritte, Bewegungen und sonstigen Übungen lehrhaft veranschaulicht. Die zweite Filmart wird beispielsweise durch „Die Wunder des Schneeschuhs" vertreten und ist ausschließlich für die große Masse der Kinobesucher bestimmt, die weniger lernen, dafür aber desto mehr sehen will. Ich erwähne gerade diesen Film, weil er für das gesamte Gebiet des Sportfilms bahnbrechend wirkte; man sah es in der damaligen Zeit noch als eine Unmöglichkeit an, ein Publikum zwei Stunden lang durch eine Art Lehrfilm zu unterhalten, durch einen Film, der keinerlei Hauptpersonen hat, keine Handlung und keine der üblichen Beigaben aufweist, ohne die der große Spielfilm nicht leben zu können glaubt.

Über Sportaufnahmen äußert sich treffend Béla Balàzs in seinem Werk „Der sichtbare Mensch":

„Die Sportaufnahmen im Film haben den Vorzug vor der Wirklichkeit, daß sie viel sichtbarer sind. Denn auf dem Sportplatz können wir nur an einer Stelle auf einmal sein und die Vorgänge nur aus einer Perspektive sehen. Im Kino aber sehen wir sie von vorne und rückwärts, von dieser und von der anderen Seite, wodurch der spannende Moment (der in Wirklichkeit zu schnell verfliegt, um richtig begriffen und ausgekostet zu werden) einigemal zurückgeholt und die Zeit fast zum Stehen gebracht wird. So kann das Kinopublikum beim Schnellen verweilen, beim Plötzlichen verbleiben und — ganz natürlicherweise — Dinge betrachten, in deren eigentlichem Wesen es liegt, daß man sie höchstens bemerken, aber nicht betrachten kann.

Die sportliche Leistung kann aber auch zur künstlerischen Ausdrucksbewegung werden. Das Tempo eines Galopps drückt oft viel mehr Erregung, ein Sprung viel mehr spontanen Leidenschaftsausbruch aus als eine Miene oder eine Gebärde. Das ist überhaupt eine große Bereicherung des Films der Bühne gegenüber, daß sie die Bewegung, das Tempo als Ausdrucksmittel verwerten kann."

Digitized by Google

Für den Hersteller eines Sportfilms ist es naturgemäß viel schwieriger, das Interesse eines großen Publikums zu erwecken und wachzuhalten, als für die Hersteller etwa eines Spielfilms. Bei dem letzteren ergibt sich die unbedingt notwendige Spannung und das aus dieser resultierende Interesse für den Film aus der Handlung des Manuskripts. Beim Sportfilm muß der Hersteller stets darauf bedacht sein, keine langweilige Stimmung aufkommen zu lassen, er muß uninteressante Längen vermeiden und darf keine Bilder bringen, die, weil sie tot sind, unfilmisch wirken und bequem durch ein Diapositiv ersetzt werden könnten.

Regietechnisch kann man bei der Anfertigung eines Sportfilms vor der ersten Kurbelumdrehung, im Gegensatze zu anderen Filmen, nicht viel tun. Meist ergeben sich die filmischen Möglichkeiten erst an Ort und Stelle bei der Aufnahme; und da dreht man eine beliebige Landschaft, an der man sonst bei üblicher Beleuchtung achtlos vorbeigehen würde und die bei irgendwelcher Bewölkung und bei besonderer Beleuchtung unbedingt wert ist, festgehalten zu werden. Bei den Sportfilmen, die vornehmlich durch landschaftliche, d. h. durch Naturschönheiten wirken sollen, ist der Operateur in der Regel gleichzeitig der Regisseur, und andererseits kann man für derartige Aufnahmen nur Operateure gebrauchen, die einen absoluten Schönheitssinn oder irgendeine „malerische Ader" haben. Auch unterscheiden sich diese Operateure dadurch meist von ihren anderen Kollegen, daß die einen firm im Atelier sind und die anderen die schönsten Aufnahmen nur in der Natur machen können. Da liegt es wiederum am Schönheitssinn des Aufnehmenden, ob er mittags um 12 Uhr die Sonne über einer trostlosen Wasserfläche scheinen läßt oder aber das gleiche Bild zu einer stimmungsvollen, anheimelnden Mondlandschaft umwandelt.

Über Sportfilme kann derjenige am meisten erzählen, der Erfahrungen auf diesem Gebiete gesammelt hat, und zwar aus eigener Anschauung heraus.

Seit 12 Jahren bei der Fliegerei und durchdrungen von der Liebe zur Sache wollte ich das gesamte Gebiet der Fliegerei in einem Film zusammenfassen, und dieser sollte der großen Masse, die allabendlich ins Kino geht, für kurze Zeit in amüsantem Plauderton von dieser Materie erzählen. Mit Unterstützung aller deutschen Flugzeugfirmen hatte ich den Film, der als filmischen Höhepunkt die Umfliegung des Münchener Hauses auf der Zugspitze in vorher niegesehenen Bildern zeigte, fertiggestellt. Dieser Film hatte keine Handlung, wohl aber wäre es

Digitized by Google

eine Unmöglichkeit gewesen, die vier Akte in umgekehrter Reihenfolge laufen zu lassen, denn der Film besaß analog dem Spielfilm eine Steigerung, und zwar nicht bezüglich der Handlung — die gar nicht vorhanden war —, sondern nur hinsichtlich des Erlebens, des Gefühls der Zuschauer. Während das Publikum im ersten Akt nur ganz allgemein mit Flieger und Flugzeug bekannt gemacht wurde, kam schon etwas Prickelndes in die Sache bei dem Wettkampf zwischen Flugzeug und Eisenbahn, und dann wurde der Schönheitssinn angeregt durch wunderbare Flüge über der Ostsee. Wieder kam eine Steigerung des leider unbedingt nötigen Nervenkitzels: es folgte der, von zwei Operateuren gedrehte Absprung eines Fliegers mit dem Fallschirm aus dem Flugzeug und schließlich bildete der letzte Akt den Höhepunkt landschaftlicher Schönheit und zugleich den Gipfelpunkt des Films, der die Befriedigung des Zuschauers auslösen sollte: die zweimalige Umfliegung der höchsten deutschen Bergspitze, bei welcher die scharfen wandernden Grate gefahrdrohend ins Bild ragen, die bei einem Motoraussetzer unweigerlich den Tod gebracht hätten. Andererseits bildete die phantastische Schönheit der endlosen Schneefelder, aus der Vogelperspektive gesehen, einen künstlerischen Höhepunkt.

Wenn dieser Film auch keineswegs den Intentionen seiner Geldgeber, der deutschen Flugzeugindustrie, entsprach, die unbedingt im Film sehen wollten, wieviel Pakete im Verhältnis zur Zahl der Briefe pro Monat geflogen werden, so war der Film umgekehrt gerade etwas für die breite Masse des Publikums, und zwar ging dieser Film, obwohl er kein Spielfilm war, in den unbedingt notwendigen Konzessionen an das Publikum soweit, daß sogar die Zensur sich genötigt sah, einen Streifen von 3 Meter Länge zu verbieten, weil sie der Ansicht war, daß der Fliegerausdruck „Fahrgestell" für die Beine des Menschen (in diesem Falle die eines kleinen Mädels) unsittlich sei!

Der Aufnahmeoperateur hat bei einem Sportfilm eine unendlich viel größere Arbeit zu leisten als der Operateur bei einer Durchschnitts-Spielszene im Atelier. Hier hat er Licht, d. h. Lampen in beliebiger Anzahl zur Verfügung und kann sofort bei Bedarf ein Stück Film zwecks Probe entwickeln. Dies alles fällt beim Sportfilm weg, und auch hierfür seien als Beispiel der Schneeschuh- und Fliegerfilm erwähnt. Bei dem ersteren handelt es sich darum, eine momentane Stimmung, die vielleicht in absehbarer Zeit nicht wiederkehrt, festzuhalten. Da muß jede Umdrehung sitzen, jede Blendeneinstellung muß klappen. Und

Digitized by Google

man hat nicht die Zeit, lange herumzuprobieren. Oder aber man befindet sich im offenen Flugzeug, mit Pelzhandschuhen dick bewehrt, und umkreist irgendeinen scharfen Gipfel der Zugspitze, das Flugzeug wird durch die scharfen Böen auf- und abgeworfen, es wird durchgeschüttelt, der Propeller wirft einen kolossal eisigen Luftstrom nach hinten und — der Operateur muß den Aufnahmeapparat handhaben, als ob er im Atelier stünde.

Diese Beispiele zeigen also, daß die Aufnahme eines Sportfilms auf jeden Fall viel persönlichen Mut und eine rasche Entschlußfähigkeit, bei unbedingt klarem Kopfe, erfordert. Ich erinnere hier an einen weiteren Fliegerfilm, an die Landung mit dem ersten Flugzeuge auf der Zugspitze, bei welcher trotz großer Nähe der Felsen, trotz der starken Gebirgsböen bis zu dem Augenblick gedreht wurde, wo das Flugzeug im weichen Schnee versank.

Aber all diese Gefahren werden gern mit in Kauf genommen, wenn dabei der Endzweck, das angestrebte Ziel, erreicht wird: das Publikum für den Sport zu gewinnen. Nur darf man natürlich nicht in den Fehler verfallen und glauben, daß der Sportfilm, der ja letzten Endes auch ein Lehrfilm ist, auf keinen Fall eine humoristische Note haben darf. Im Gegenteil: ein Lehrfilm, in diesem Falle ein Sportfilm, sollte unbedingt als eine Art „amüsante Plauderei für Laien" gedacht sein, und das Publikum soll bei diesem Film auch lachen, denn 3 Meter Zwerchfellerschütterung helfen unbedingt über 50 Meter Langeweile hinweg. Schließt der Sportfilm mit irgendeinem humoristischen Bilde, bei dem hinterher noch gelacht wird, dann dürfte der Film seinen Zweck erreicht haben. In dem obenerwähnten Fliegerfilm erscheint nach Abblenden der herrlichen Bilder der Alpenfliegerei ein Esel, der ein Schild um den Hals trägt mit der Inschrift: „Ich fliege nicht!", und dann erscheint ein Kamel mit dem selbstverständlichen Plakat um den Hals: „Ich auch nicht!"

So gehört auch der Sportfilm in das große und zukunftsreiche Gebiet des Kulturfilms.

Digitized by Google

Zeitlupe und Zeitraffer

Von

Dr. K. Krüger, Dresden

Bekanntlich kann im kinematographischen Bilde die Wirklichkeit mehr oder weniger entstellt werden. Die für die Erzeugung der Filmbilder bis zu ihrem Erscheinen auf der weißen Fläche notwendigen optischen, mechanischen und chemischen Vorgänge und Verrichtungen lassen sich in mannigfacher Weise gestalten und verändern, wodurch ganz unnatürliche Eindrücke der vorgeführten Bilder zu erreichen sind. Die Filmtechnik hat diese Möglichkeiten weitgehend entwickelt und nützt sie aus, um verblüffende Wirkungen zu erzielen. Das in Wirklichkeit schnell dahintrabende, sich im Bilde aber im Schneckentempo bewegende Pferd, — die in Natur in einem Zeitraum von mehreren Tagen aufbrechende, im Bilde sich jedoch in wenigen Sekunden entfaltende Blüte, — der tatsächlich nach vorn ins Wasser springende, im Bilde jedoch rückwärts aus ihm emporsteigende Schwimmer, — das in Wirklichkeit aufrechte und rechtwinklige, im Bilde aber auseinandergezogene oder zusammengestauchte oder schiefwinklig verzerrte Bauwerk, — das doppelte, gleichzeitige Auftreten derselben Person im gleichen Bilde sind bekannte Beispiele für diese Gestaltungsmöglichkeiten. Zu besonderer Bedeutung unter diesen Abbildungsarten sind nun jene zuerst angeführten gelangt, die durch die Änderungen der Bewegungsgeschwindigkeit des Filmbandes gegeben sind.

Im allgemeinen werden Filme mit 15—18 Bildern in der Sekunde aufgenommen und vorgeführt; bei dieser Bildwechselzahl werden alle nicht mit allzu großer Geschwindigkeit verlaufenden Vorgänge ohne störende Erscheinungen bei der Vorführung wirklichkeitsgetreu abgebildet. Nun erscheint es häufig erwünscht, bei recht schnell erfolgenden Bewegungen Einzelheiten zu beobachten, und es liegt dann der Gedanke nahe, die Vorführungsgeschwindigkeit zu verringern, was ja einfach durch langsameren Gang des Wiedergabeapparates zu erreichen ist. Bei diesem Verfahren wäre aber kaum etwas gewonnen, da bei langsamem Lauf des Filmbandes von einer bald erreichten Grenze ab die Einzelbilder des Films sich nicht mehr stetig ineinander fortsetzen und nicht mehr den Eindruck einer zusammenhängenden Bewegung machen, sondern ineinander überspringen, so daß dieser Eindruck verschwindet. Die aufgenommenen

Digitized by Google

Einzelbilder liegen nämlich schon in einem zu großen zeitlichen Abstand voneinander.

Um einen besseren Einblick in Bewegungseinzelheiten zu gewinnen, muß man vielmehr umgekehrt die Aufnahmegeschwindigkeit erhöhen und mit normaler Geschwindigkeit vorführen. Würde z. B. mit 360 Bildern je Sekunde aufgenommen und mit 18 Bildwechseln vorgeführt, so würde die Wiedergabe des Vorgangs 20 fach verlangsamt erscheinen und ein gutes Studium schneller Bewegungen ermöglichen.

Ist so einerseits durch dieses als Hochfrequenzkinematographie bezeichnete Verfahren eine weitgehende Zerlegung mit großer Schnelligkeit verlaufender Vorgänge zu erzielen, so würde anderseits unter Voraussetzung eines mit normaler Bildwechselzahl aufgenommenen Films eine Erhöhung der Vorführungsgeschwindigkeit die Möglichkeit bieten, einen in Natur recht langsam verlaufenden Vorgang sich im Bilde wesentlich schneller abspielen zu lassen. Das würde allerdings eine Filmverschwendung bedeuten und bei der Eigenart der Wiedergabeapparate auch auf Schwierigkeiten stoßen; bei langsamerer Bewegung des aufzunehmenden Vorgangs kann dieselbe Wirkung erzielt werden, d. h. wenn mit verlangsamter Geschwindigkeit aufgenommen und mit normaler vorgeführt wird. Ist etwa in je 10 Sekunden 1 Bild, d. h. je Sekunde $^1/_{10}$ Bild aufgenommen, so erfolgt die Bewegung in der Wiedergabe 180 mal schneller, wenn mit 18 Bildern je Sekunde vorgeführt wird. Auf diese Weise ist es möglich, im Bilde Vorgänge zu beschleunigen und zu beleben, die in Wirklichkeit zu langsam verlaufen, um einen klaren Überblick über die Gesamterscheinung zuzulassen. Während in der Hochfrequenzkinematographie die Zeit auseinandergezogen und gedehnt erscheint, wird sie hier gleichsam zusammengedrückt und gestaucht. Für Forschung und Lehre sind diese beiden Verfahren von hohem Wert, da sie zum Teil wichtige Hilfsmittel für die Erkenntnis neuer Zusammenhänge darstellen, zum Teil geeignet sind, Belehrungsuchende in recht anschaulicher Form aufzuklären; infolgedessen auch nimmt diese Kinematographie mit veränderten Aufnahmegeschwindigkeiten gerade im Kulturfilm eine besondere Stellung ein.

Die Hochfrequenzkinematographie stellt an die Erbauer von Aufnahmegeräten die nicht unschwere Aufgabe, Apparate mit einer Filmfortschaltgeschwindigkeit herzustellen, welche die normale von etwa 18 Bildwechseln je Sekunde um ein Vielfaches übertrifft. Die Bewe-

Digitized by Google

gung des Filmbandes im normalen Aufnahmeapparat geschieht ruckweise mittels Greifers, der auf die verschiedenste Art angetrieben wird. Die in die Lochung (Perforation) des Filmbandes fassenden Greiferstifte bewegen sich dabei mit wechselnder Geschwindigkeit auf einer geschlossenen Bahnkurve, die starke und weniger starke Krümmungen aufweist und auf der Filmschaltstrecke zumeist angenähert geradlinig verläuft. Wenn der Greifer nun mit recht großer Geschwindigkeit angetrieben wird, so treten infolge der großen Geschwindigkeits- und Richtungsänderungen bei der ungleichmäßigen Bewegung auf der Bahnkurve selbst bei geringem Gewicht doch schon erhebliche Massenkräfte und Stöße auf, die den Gang sehr hemmen und auf starke Abnutzung der Schaltorgane hinwirken. Infolgedessen ist die erreichbare Höchstgeschwindigkeit begrenzt, und wenn auch die Untersuchungen über dieses Problem noch nicht als abgeschlossen anzusehen sind, so darf doch schon gesagt werden, daß eine Frequenz von 180 Bildern je Sekunde nur wenig und unter größten Schwierigkeiten überschritten werden kann. Jedenfalls weisen die Hersteller dieses Gerätetyps nicht mit Unrecht auf die hohen Ansprüche an Zweckmäßigkeit der Anordnung und Güte der mechanischen Fertigung sowie auf die zeitraubenden experimentellen Erfahrungen hin, die eine Voraussetzung richtiger Konstruktionen sind. Aber immerhin lassen sich mit dieser im Mittel etwa 120 Bilder je Sekunde betragenden Aufnahmegeschwindigkeit schon manche Bewegungen recht anschaulich zergliedern; sie genügt z. B. für die Aufnahmen vieler, nicht zu schnell erfolgender Körperbewegungen beim Turnen, Spiel und Sport, die ja im Kulturfilm häufig gezeigt werden.

Eine weitere erhebliche Steigerung der Bildfolgegeschwindigkeit läßt sich nur durch eine andere Bauart des Aufnahmeapparates erreichen, die die ruckweise Filmbewegung durch eine fortlaufende, mit gleichbleibender Geschwindigkeit erfolgende ersetzt. Allerdings bietet sich nun die eigenartige Schwierigkeit, die Anordnung so zu treffen, daß das vom Objektiv entworfene Bild dem Film mit gleicher Geschwindigkeit folgt, daß also das Bild auf dem Film sich nicht verschiebt. Diese als optischer Ausgleich der Bildwanderung bezeichnete Forderung ist die wesentlichste Aufgabe beim Bau solcher Apparate. Schon vor mehreren Jahren gelang es den Ernemannwerken, sie zu lösen und eine Hochfrequenzmaschine dieses Typs herzustellen. Der Apparat wurde, da er den Zweck hat, die Zeit zu dehnen, und so die zeitlich kürzesten Vorgänge der Wahrnehmung zugänglich zu ma-

Digitized by Google

chen, in Anbetracht dessen, daß die Vergrößerungsgläser für die Dehnung des Raumes und das Sichtbarmachen der räumlich kleinsten Teilchen schlechthin als Lupe bezeichnet werden, Zeitlupe genannt, und dieser Begriff hat sich, trotzdem er nur zur Bezeichnung dieses Gerätes dient und überdies den Ernemannwerken geschützt ist, in Fachkreisen so eingebürgert, daß er als Teil fürs Ganze gesetzt wird, und häufig das Gesamtgebiet der Hochfrequenzkinematographie gemeint ist, wenn das Wort Zeitlupe gebraucht wird. Des besonderen Interesses wegen, das der Zeitlupe entgegengebracht wird, sei sie ganz kurz beschrieben. (Abb. 1 und 2.)

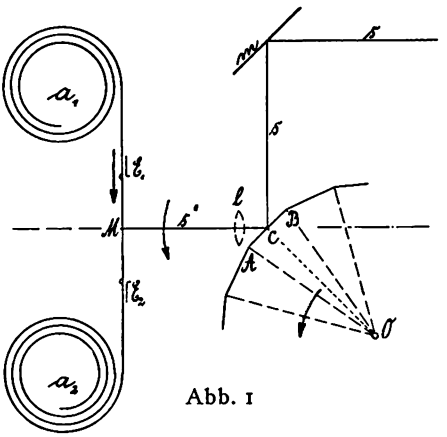


Abb. 1

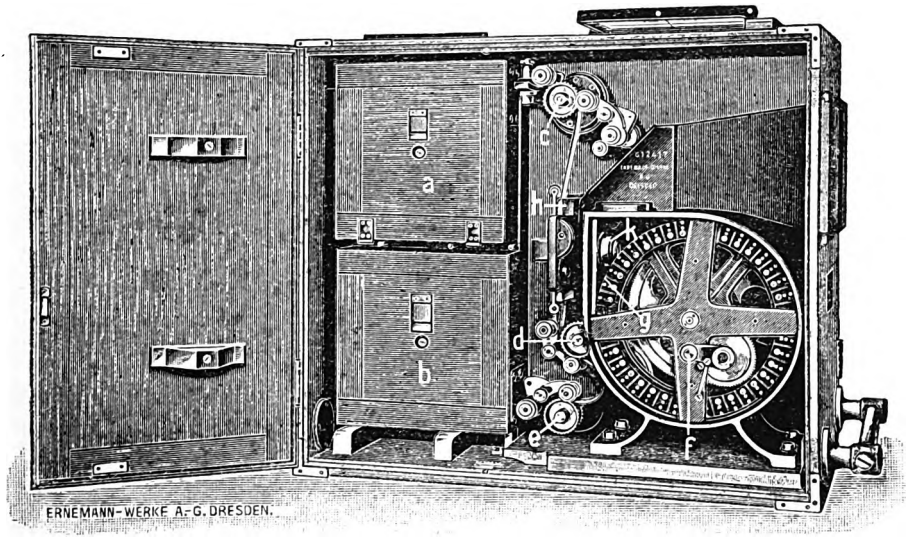


Abb. 2

Digitized by Google

Auf dem Umfange einer um den Punkt o drehbaren Trommel sind Spiegel so angeordnet, daß die Spiegelflächen im Trommelquerschnitt ein regelmäßiges Vieleck bilden. Vor der Trommel befinden sich in der aus Abb. 1 ersichtlichen Lage das Objektiv 1 und der Film, der von der oberen Spule a_1 abläuft, das Belichtungsfenster E_1 E_2 passiert und auf der unteren Spule a_2 wieder aufgewickelt wird. Über der Trommel befindet sich ein Spiegel m. Ein von einem äußeren Punkt kommender Strahl s wird vom Spiegel m reflektiert, fällt in C auf den Trommelspiegel AB und entwirft vermittels des Objektivs 1 auf dem Film ein Bild des äußeren Punktes in M. Wird nun die Trommel in Pfeilrichtung gedreht, so dreht sich auch, wie eine einfache Betrachtung lehrt, der Teil „s" des Strahles in der Richtung des angedeuteten Pfeiles, und der Bildpunkt wandert nach unten. Filmbewegung und Trommeldrehung sind nun so abgestimmt, daß sich der Bildpunkt mit der gleichen Geschwindigkeit wie das Filmband bewegt. Infolgedessen kommt ein eindeutiges Bild auf dem Film zustande. Die Einrichtung der Zeitlupe zeigt die Abb. 2: a und b sind die beiden Filmkassetten, c, d und e die Filmtransporttrommeln, f der Handkurbelantrieb, g die Spiegeltrommel, h die Filmbahn mit dem Bildfenster und k das Objektiv.

Die Zeitlupe war der erste in sich abgeschlossene und fabrikmäßig in Deutschland hergestellte Hochfrequenzapparat, der auch außerhalb des Versuchsraumes vorführungsfähige Filmaufnahmen lieferte. Er ergibt bei Handantrieb 250—300, bei Motorantrieb 500—600 Bilder in der Sekunde. Allerdings muß bei dieser hohen Leistung den oben erörterten Greiferapparaten gegenüber auch ein gewisser Nachteil mit in Kauf genommen werden, der in der Größe und dem erheblichen Gewicht der Lupe besteht, wogegen die Greiferapparate kleiner und leichter gebaut werden können und auch leichter zu befördern sind. Natürlich gewähren die Zeitlupenaufnahmen einen wesentlich tieferen Einblick in Bewegungseinzelheiten als die Filmbilder der Greiferapparate, und es wird im allgemeinen zu empfehlen sein, Aufnahmen von größeren Bewegungsgeschwindigkeiten mit der Zeitlupe zu machen und nur dann die Greiferapparate zu benutzen, wenn es sich um geringere Bewegungsgeschwindigkeiten handelt oder der Gesichtspunkt einer bequemen Beförderung des Apparates eine Rolle spielt. Bei allen Hochfrequenzaufnahmen muß aber, der kurzen Belichtungsdauer des einzelnen Filmbildes wegen, auf ausreichende Beleuchtung des aufzunehmenden Vorgangs geachtet werden; Aufnahmen im freien Gelände sollten daher nur bei Sonnenlicht oder bei hellem Schnee erfolgen.

Digitized by Google

In den Dienst des Kulturfilms gestellt, hat die Zeitlupe schon vielen Belehrung vermittelt. Der Vogelflug, der Pferdesprung über die Hürde, die stets auf die Beine fallende Katze, der elektrische Entladungsfunken, die Bewegung der Wurfmine und des Geschützrohrrücklaufs sind einige Beispiele.

Für Aufnahmegeschwindigkeiten von mehr als 1000 Bildern je Sekunde, die vielleicht in Zukunft noch eine Bedeutung für den Kulturfilm haben werden, sind heute kaum fabrikmäßig hergestellte Geräte bekannt. Wohl dringt von Zeit zu Zeit vom Auslande eine Kunde über den gelungenen Bau einer solchen Hochfrequenzmaschine zu uns, indessen dürfte es sich nur um Einzelausführungen handeln, die scheinbar noch nicht den Weg aus dem Versuchsraum in die Aufnahmepraxis genommen haben. Wie weit die Lichtempfindlichkeit des üblichen Negativfilms für solche Aufnahmen ausreicht, ist noch zweifelhaft; sie wird bei guter Beleuchtung kaum mehr als 1500 Bilder in der Sekunde zulassen, wenn dieselben hinreichend belichtet und gut ausgezeichnet sein sollen. Es sei auch bemerkt, daß bei den hohen Geschwindigkeiten und der Notwendigkeit, große Filmlängen unterzubringen, eine solche Maschine ganz besonders stabil gebaut sein und große Abmessungen erhalten muß, und es ist durchaus verständlich, wenn das Gewicht solcher Apparate mit 500 kg angegeben wurde. Aber trotz aller Schwierigkeiten werden zweifellos immer wieder Versuche angestellt, die Aufgabe in einem den praktischen Bedürfnissen entsprechenden Sinne zu bewältigen, denn die Lösung verschiedener technischer und wissenschaftlicher Probleme hängt innig mit der Schaffung solcher Maschinen zusammen.

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, daß die Hochfrequenzkinematographie während des Krieges für ballistische Untersuchungen eine ausgedehnte Anwendung gefunden hat und daß sie gerade durch die Probleme der Messung der Geschoßgeschwindigkeit erheblich gefördert wurde. Für diese Zwecke waren aber allerhöchste Frequenzen notwendig; es wurden daher eigens ballistische Kinematographen gebaut und es ist sogar gelungen, bis zu 90 000 Aufnahmen in der Sekunde zu erzielen. Diese Verfahren sind aber infolge des eigenartigen Aufbaues der Vorrichtungen auf das Laboratorium beschränkt und liefern auch wegen der Begrenzung der Lichtempfindlichkeit der Filme keine ausgezeichneten Bilder, sondern nur Silhouetten.

Die Hochfrequenzkinematographie ist verhältnismäßig jung. In früheren Jahren war man auf die Momentphotographie angewiesen, die

Digitized by Google

häufig bei Aufnahmen schnellster Bewegungsvorgänge in der Weise angewandt wurde, daß mit mehreren Apparaten durch mechanisch geregelte, kurz hintereinander erfolgende Auslösung der Verschlüsse Aufnahmen gemacht wurden; die Hochfrequenzkinematographie hat dieses Verfahren vereinfacht und verbessert, sie liefert sogleich eine geordnete, zusammenhängende Reihe solcher Aufnahmen und gestattet somit, den Vorgang insgesamt abzubilden, im vorgeführten Film die verlangsamt dargestellte Bewegung in ihren Einzelheiten zu verfolgen und alles das wahrzunehmen, was man bei bloßer Beobachtung in der Natur nicht sieht.

Das bereits angeführte umgekehrte Verfahren, nämlich die Aufnahmegeschwindigkeit zu verringern und in Wirklichkeit langsam verlaufende Vorgänge im Bilde beschleunigt wiederzugeben, ist ein wichtiges Hilfsmittel für Anschauung und Lehre, um das allmähliche Werden in der Natur, die langsame Änderung technischer Erscheinungen in übersichtlicher Form im Bilde darzustellen, und wird daher ebenfalls im Kulturfilm häufig angewandt.

Für diese Aufnahmen ist aber ein besonderer Apparat nicht erforderlich, denn sie können mit den Normalaufnahmeapparaten bewirkt werden. Im allgemeinen sind für sie zwei Antriebsarten vorgesehen: vermittels der einen wird der Film bei zwei Handkurbelumdrehungen in der Sekunde zumeist um 16 Bilder fortgeschaltet, vermittels der anderen, des sogenannten Einbildantriebes, wird der Film bei einer Handkurbelumdrehung um 1, bei zwei Umdrehungen in der Sekunde um 2 Bilder fortgeschaltet. Erfolgt nun die Veränderung der aufzunehmenden Erscheinung weniger langsam und ist die Fortschaltgeschwindigkeit des Einbildantriebs schon zu klein, so werden besondere Vorgelege, sogenannte Vierbildansätze, angefügt, die den Handkurbelantrieb so gestalten, daß bei zwei Umdrehungen in der Sekunde 8 Bilder fortgeschaltet werden. Eine Regelung der Fortschaltgeschwindigkeit ohne Vorgelege durch langsameres Drehen der Handkurbel sollte man vermeiden, da bei langsamem Drehen die Bewegung zu ungleichmäßig erfolgt; Geschwindigkeitsermäßigung durch ein Vorgelege ist vorzuziehen. Soll die Bildfolgegeschwindigkeit weiter verringert werden, so kann man den Einbildantrieb wählen; dann wird der Film bei zwei Umdrehungen je Sekunde um zwei Bilder und bei Verwendung des erwähnten Vorgeleges um ein Bild fortgeschaltet. In dieser Weise lassen sich z. B. Protoplasma-Bewegungen sehr anschaulich darstellen, die man allerdings durch das Mikroskop aufnehmen muß. In der weitaus größ-

Digitized by Google

ten Mehrzahl der Fälle, für welche diese Anwendung der Kinematographie besonders geeignet ist, handelt es sich aber um Erscheinungen, die so langsam verlaufen, daß man ihre Änderung im Augenblick der Beobachtung gar nicht wahrnehmen kann, da sie sich nur in Stunden, Tagen, Wochen wesentlich ändern.

Für solche Aufnahmen kann der Einbildantrieb in der Weise verwandt werden, daß, der Objektveränderung entsprechend, in gleichen Zeitabständen je ein Bild durch einmaliges Umdrehen der Handkurbel aufgenommen wird. Im Stillstand ist die Handkurbel durch eine Rast gesperrt. Da aber die Bedienung des Apparates von Hand der sich häufig über eine lange Zeit erstreckenden Aufnahme wegen recht umständlich sein würde, so werden automatisch schaltende Uhrwerke verwandt, an denen die Schaltperiode eingestellt wird. Es werden hier also für die Abbildung in gleichen, kleineren oder größeren Abständen liegende Zeitelemente aneinandergefügt, gleichsam zusammengerafft, und dieser Auffassung gemäß werden die Aufnahmevorrichtungen mit verringerter Bildwechselzahl als Zeitraffer bezeichnet. Zeitrafferaufnahmen gewähren insbesondere einen guten Gesamtüberblick über sehr langsam verlaufende Erscheinungen. Sie wurden beispielsweise hergestellt vom Entstehen der Kristalle, vom Aufblühen der Blumen, vom Abnützen der Maschinenteile, neuerdings sogar von der Entwicklung der Lebewesen in Eiern, vom Wuchern der Krebszellen, von chemischen Reaktionen, von der Wirksamkeit der weißen Blutkörperchen, dem Wachstum neuer Gewebe, wodurch sie der wissenschaftlichen Forschung ein neues und wertvolles Hilfsmittel wurden.

So stehen Zeitlupe und Zeitraffer in besonders enger Beziehung zum Kulturfilm; sie haben zu seinem gerade in letzter Zeit erfolgten großen Aufstieg zu ihrem Teil beigetragen und werden ihm sicherlich in Zukunft, technisch weiter entwickelt, noch mehr als bisher dienstbar gemacht werden.

Digitized by Google

Das Problem der Zeit im Film

Von

R. Thun, Ingenieur

Der Film ist das einzige Mittel, welches dem Menschen ermöglicht, die durch nichts beeinflußbare Zeit für sein wichtigstes Sinnesorgan, sein Auge, zu verändern. Durch kein Mittel kann man vergangene Zeiten wiederherbeiholen, den Lauf der Zeit beschleunigen oder verzögern, oder gar die Zeit rückläufig machen, nur der Kinematograph vermag es, wenigstens soweit es sich um die Sinneseindrücke des Auges handelt. Die heutige Gewöhnung an die Kinematographie bringt es leider mit sich, daß diese wichtigste, kulturelle Eigenschaft des Filmes gar nicht mehr so recht zum Bewußtsein gelangt.

Man hat den Kinematographen häufig mit dem Fernrohr und dem Mikroskop verglichen, da er, wie diese Instrumente dem Auge sonst unzugängliche Räume zeigen, dem Auge sonst unzugängliche Zeiten veranschaulicht. Tatsächlich leistet der Kinematograph noch mehr, indem er durch den rückwärtslaufenden Film es sogar ermöglicht, negative Zeiten zu veranschaulichen, während wir über kein Instrument verfügen, welches negative Räume dem Auge sichtbar macht.

Die Verzögerung und Beschleunigung der Zeit ist in dem vorhergehenden Aufsatz über Zeitlupe und Zeitraffer von Dr. Krüger behandelt, so daß sich ein nochmaliges Eingehen auf dieselben erübrigt.

Schon die Möglichkeit der einfachen Wiederholung der Zeit bedeutet für viele Gebiete einen großen Kulturfortschritt. Wollte man früher, beispielsweise für Forschungszwecke, einen Vorgang wiederholen, an dem man bestimmte Untersuchungen durchgeführt hatte, so bestand die einzige Möglichkeit hierfür darin, daß man derartige Bedingungen schuf, daß ein ähnlicher Vorgang in ähnlicher Weise ablief. Eine solche Wiederholung konnte nie ganz genau den gleichen Vorgang liefern, wie er der ersten Beobachtung zugrunde lag. In manchen Fällen sind die Unterschiede zwischen den beiden Vorgängen allerdings so klein, daß sie sich der Beobachtung vollständig entziehen, in anderen Fällen haben sie den Vorteil, daß sie auf wichtige Veränderungen hinweisen, die man sonst vielleicht übersehen würde. In einer ganzen Anzahl von Fällen erschweren es jedoch die unvermeidbaren Unterschiede

Digitized by Google

zwischen den verschiedenen Wiederholungen eines Vorganges, eingehendere Messungen durchzuführen. Ein derartiges Beispiel sind Untersuchungen über tierische und menschliche Bewegungen. Da hier eine künstliche Verzögerung nicht abschätzbare Fehlerquellen in die Beobachtung hineinbringen würden, während andererseits diese Vorgänge meistens so schnell ablaufen, daß während eines Vorganges nur eine unzulängliche Zahl von Beobachtungen angestellt werden können, sind manche Untersuchungen durch unmittelbare Beobachtung gar nicht durchführbar. In solchen Fällen kann die Eigenschaft des Filmes, genau den gleichen Vorgang ohne jede Abänderung beliebig oft dem Auge vorzuführen, nicht hoch genug eingeschätzt werden.

In vielen Fällen liegt hierin auch die Bedeutung des Filmes für Unterrichtszwecke. Der in Wirklichkeit vorgeführte Versuch ist allerdings in vielen Fällen dem Film an erzieherischer Wirkung stark überlegen. Wenn es jedoch wesentliche Schwierigkeiten bereitet, die Unterschiede zwischen den einzelnen Wiederholungen des gleichen Versuches genügend klein zu halten, dann ist die Verwendung des Filmes zweckmäßiger, da ein in wesentlichen Punkten unerwartet ablaufender Versuch häufig eine ungewollte Wirkung auf den Zuschauer ausübt.

Die große Sicherheit, welche der Film in der Hinsicht bietet, daß er inhaltlich bei jeder Vorführung immer wieder dasselbe gibt, sofern nicht zwischendurch die Schere betätigt wurde, und die durch keinen Versuch und keine Modellvorführung erreicht wird, beruht letzten Endes darin, daß der Film das einzige Mittel ist, tatsächlich eine vergangene Zeit wieder auf das Auge einwirken zu lassen.

Von einer noch größeren Bedeutung kann die Möglichkeit des Filmes werden, negative Zeiten unmittelbar zu veranschaulichen. Als Beispiel diene ein ganz einfacher Vorgang der Technik: das Nieten. Der rotwarme Niet wird durch eine hydraulische Presse zusammengedrückt, wodurch die beiden Nietköpfe gebildet werden. Was bedeutet es, wenn sich dieser Vorgang in einer negativen Zeit abspielt? Der rückwärtslaufende Film veranschaulicht es sofort. Die vorhandenen Nietköpfe folgen den auseinandergehenden Nietstempeln, d. h. zwischen Nietstempel und Niet wirkt eine unbekannte Anziehungskraft. Das sorgfältige Durchdenken in negativen Zeiten sich abspielender Vorgänge dürfte vielleicht noch manchmal befruchtend auf allgemeine, erkenntnistheoretische Gebiete einwirken. Vielleicht wird dadurch später sogar noch einmal ermöglicht, dem Durchschnittsmenschen heute

Digitized by Google

unerreichbare Theorien, wie die moderne Relativitätstheorie mit ihren unanschaulichen Folgerungen, näherzubringen.

Der Film enthält außer den vorstehend kurz gestreiften Zeitproblemen jedoch noch andere psychologischer Art.

Ein durch den Film vorgeführter Vorgang wirkt zeitlich manchmal ganz anders als bei unmittelbarer Betrachtung. Bei der Filmvorführung verfließt gefühlsmäßig für den Zuschauer die Zeit teilweise viel langsamer, d. h. Zeiten, die tatsächlich nur kurz sind und bei unmittelbarer Beobachtung auch als kurz empfunden werden, scheinen bei der Filmvorführung unendlich lang zu dauern. Andererseits wird auch eine verhältnismäßig nur geringe Beschleunigung von Bewegungen im Film als eine solche deutlich empfunden. Diese eigenartige, psychologische Wirkung des Filmes erfordert eine gewisse Korrektur der Zeiten im Film, wenn derselbe „naturgetreu" auf den Zuschauer wirken soll. Solange im Film Bewegungen vorhanden sind, muß der Zeitmaßstab der Vorführung angenähert der Wirklichkeit entsprechen. R u h t jedoch das Bild in seinen wesentlichen Bestandteilen, so muß eine Verkürzung des Zeitmaßstabes erfolgen, die um so größer sein muß, je größer die Zeitdauer der Ruhepause ist. Diese Gesetzmäßigkeit führt manchmal zu Widersprüchen, wenn beispielsweise der Hauptvorgang im Bilde Ruhepunkte enthält, welche eine Verkürzung des Zeitmaßstabes erfordern, während nebensächliche Teile des Bildes eine derartige Verkürzung nicht zulassen.

Zur Verkürzung des Zeitmaßstabes steht außer dem Z e i t r a f f e r noch die Ü b e r b l e n d u n g zur Verfügung. Es gab ja einmal eine Zeit — hoffentlich ist sie endgültig vorüber —, wo jeder Bildwechsel durch eine Überblendung bewirkt wurde. Zweckmäßig benutzt man jedoch dieses Hilfsmittel nur zur Andeutung einer größeren Veränderung des Zeitmaßstabes, die nicht unmittelbar aus dem Bilde hervorgeht.

Nach dem Vorstehenden ist es unrichtig, bei Filmen, die hauptsächlich zur normalen Vorführung bestimmt sind, bei Änderungen des Zeitmaßstabes, die aus derartigen psychologischen Gründen vorgenommen wurden, von einer Fälschung durch den Film zu sprechen. Eher kann man umgekehrt einen Film als unrichtig ansehen, der auf die eigenartige psychologische Zeitwirkung dieses Ausdrucksmittels nicht genügend Rücksicht nimmt. Es würde eine dankbare Aufgabe der angewandten Psychologie sein, zahlenmäßig festzulegen, wie die Zeit bei der Betrachtung von Filmen verschiedenen Inhaltes empfunden wird

Digitized by Google

und wie der Zeitablauf im Film geändert werden muß, damit er eine der Wirklichkeit entsprechende Empfindung auslöst. Eine brauchbare Lösung dieser Aufgabe dürfte allerdings nicht ganz einfach sein.

Der Film bietet in Bezug auf die „Zeit" der Wissenschaft noch eine ganze Reihe von Aufgaben, deren Lösung äußerst befruchtend auf die Herstellung guter Kulturfilme wirken dürfte. Da es sich hier in der Hauptsache um psychologische Probleme handelt und Deutschland gerade auch auf dem Gebiet der angewandten Psychologie sich eine gewisse Führerrolle errungen hat, steht zu hoffen, daß durch Ausnutzung dieser Möglichkeiten auch der deutsche Kulturfilm eine weitere Steigerung seiner Güte erfährt.

(Vgl. die Anzeige des „Fachfilm" am Schlusse dieses Buches).

Digitized by Google

Der Trickfilm

Von

Hans Ewald sen., Spandau

Einen Film, der mit besonderen Kniffen und Kunstgriffen hergestellt ist, nennt man einen Trickfilm.

Einesteils sucht der Trickfilm natürliche Vorgänge dem Beschauer als Grotesken und Überraschungen erscheinen zu lassen, andererseits will er künstliche Gebilde, wie Zeichnungen und Modelle, als natürliche Aufnahmen vortäuschen. Eisenbahn- und Autounfälle, Schornstein-, Turm- und Felsenabstürze, komische Begebenheiten im Spiel, aber auch wissenschaftliche Probleme werden in unerschöpflicher Fülle dem Publikum vorgeführt.

Hierzu rechnet man auch die Zeitlupen- und Zeitraffer-Aufnahmen. Diese beiden Arten sollen Vorgänge, welche von dem menschlichen Auge nicht verfolgt werden können, wie der Flug eines Geschosses, die Umdrehung eines Schwungrades oder das Wachsen einer Pflanze derart verlangsamt oder zusammengezogen dem Beschauer vor Augen führen, daß er die einzelnen Bewegungsstadien genau verfolgen kann. (Über dieses Kapitel wird sich an anderer Stelle dieses Buches noch ein Fachmann äußern.)

Das umfangreichste Gebiet der Trickfilme ist der Zeichentrickfilm. Ursprünglich mehr als Scherz verwendet, um sich bewegende und entstehende Zeichnungen zu zeigen, hat er sich bis zum Spiel- und Märchenfilm durchgerungen. Auch die Reklame macht von ihm weitgehenden Gebrauch.

Die Verwendung des Trickfilms als Lehrfilm für Technik, Industrie und Wissenschaft hat sich in den letzten Jahren immer mehr verbreitet, denn keine Lehrmethode vermag in kurzer Zeit dem zu Belehrenden eine derart anschauliche Darstellung des Lehrstoffes zu bieten wie der Trickfilm.

Die politischen und geographischen Veränderungen auf der Landkarte, die inneren Teile einer Maschine in ihren Funktionen, die organischen Vorgänge im menschlichen Körper, die schematische Darstellung wissenschaftlicher und statistischer Berechnungen werden mit Hilfe des Trickfilms leicht und faßlich veranschaulicht.

*

Digitized by Google

Der Zeichentrickfilm wird an dem sogenannten Tricktisch hergestellt.

Dieser besteht aus einer möglichst von allen Seiten zugänglichen Tischplatte, auf welche die Zeichnung gelegt bzw. auf der sie ausgeführt wird. Über dieser Platte ist der Aufnahmeapparat so angebracht, daß die Entfernung vom Tisch, und somit die Brennweite des Objektivs, verändert werden kann, denn die Scharfeinstellung des Objektivs, von der auch die Schärfe des Bildes abhängt, ist für die Güte der Tricks sehr wesentlich.

Für die Aufnahme selbst benutzt man die am Aufnahmeapparat befindliche Trickkurbel. Das ist eine Kurbel, die bei jeder vollen Umdrehung die Blende nur einmal öffnet, so daß jede Umdrehung auch nur ein Bild gibt, und die durch ein Getriebe mit dem Tisch derart verbunden ist, daß sie vom Sitz aus gehandhabt werden kann.

Statt Handbetrieb ist meistens ein Elektromotor eingebaut, welcher durch Luftdruck (Pumpe) bedient wird und ebenfalls eine regelmäßige Belichtung des Filmstreifens ermöglicht.

Unterhalb des Aufnahmeapparates und um den Tisch herum sind eine Anzahl Glühlampen von hoher Lichtstärke angebracht, welche nach dem Apparat hin abgeblendet sind und die Tischplatte möglichst hell und gleichmäßig beleuchten.

Die Beweglichkeit der Zeichnungen wird dem Beschauer dadurch vorgetäuscht, daß man nach jeder Aufnahme für die nächste die erforderlichen Änderungen vornimmt. Das geschieht entweder durch Ziehen von Strichen, die je nach der Schnelligkeit, mit welcher sie dem Auge vorgeführt werden sollen, verlängert oder auch verkürzt werden, oder indem man auf die Zeichnung ausgeschnittene Figuren legt und deren Stellung nach jeder oder nach einer Reihe von Aufnahmen verändert. Für die Bewegungen hat jeder Künstler seine besonderen Methoden. (Vgl. Lotte Reinigers Aufsatz.) Die Hauptsache ist, daß die Überraschung gelingt und die Natur möglichst treu nachgeahmt wird.

Um z. B. den Gang eines Menschen darzustellen, gehören, wenn man nicht etwa Gliederpuppen nimmt, etwa 8—16 Figuren für einen Schritt. Die Figuren müssen dann bei jeder Aufnahme ausgewechselt werden, also für jeden Schritt 8—16 mal. Dieses wird dann stets wiederholt, so daß der Mensch über die ganze Bildfläche schreitet. Macht er dabei 10 Schritte, so erfordert das 16 mal 10 gleich 160 Aufnahmen. Da bei der Vorführung etwa 16 Bilder in der Sekunde abrollen, und ein Meter Filmstreifen 52 Bilder hat, ist 1 Meter Filmstrei-

Digitized by Google

fen gleich drei Sekunden Laufzeit zu setzen und das ergibt in fünf Minuten gleich 300 Sekunden 300/3 oder 100 Meter Film à 52 Bilder gleich 5200 Aufnahmen oder Bilder.

Da zwischen jeder Aufnahme eine Veränderung der Zeichnung erforderlich ist, die eine gewisse Zeit in Anspruch nimmt, und die Änderungen nur immer ganz geringe sein dürfen, kann man sich vorstellen, wie langwierig und zeitraubend die Herstellung eines solchen Trickfilms ist.

Ein geübter Künstler kann bei einfachen Zeichnungen 10 bis 20 Meter pro Tag herstellen. Ist die Zeichnung kompliziert und sind bei jeder Aufnahme mehrere Operationen erforderlich, so kann es vorkommen, daß an einem Tage höchstens 1 Meter und noch weniger aufgenommen werden kann. Der Ausfall des Films hängt aber in der Hauptsache von der Geschicklichkeit des Herstellers ab, an den naturgemäß hohe Anforderungen gestellt werden. Er muß ein schneller und gewandter Zeichner sein, der sowohl technisch als künstlerisch und wissenschaftlich allen Anforderungen gewachsen ist.

Technisch muß er imstande sein, die ihm gestellten Aufgaben, wie den Gang einer Maschine, die Handhabung irgendeines Instrumentes, die Vorgänge im Inneren eines organischen Körpers, aber auch die humorvolle Anpreisung einer Ware einwandfrei zu lösen. Der Besteller kann ihm wohl den Sinn der Aufgabe angeben, aber die Art und Weise, wie das zur Veranschaulichung auszuführen ist, hängt ganz allein von seinen Ideen und seiner Geschicklichkeit ab. Außerdem muß er oft noch ein Karikaturist voller Einfälle sein.

Wir haben oben gesehen, daß ein Meter Film nur drei Sekunden Laufzeit (im Kino) hat, daß auf jeden Meter 52 Bilder kommen, für einen Film von fünf Minuten Laufzeit demnach 5200 Bilder hergestellt bzw. auf dem Tricktisch etwa ebensoviel Veränderungen an den Zeichnungen vorgenommen werden müssen. Es gehört also zur Herstellung eines Trickfilmes außer den obigen Eigenschaften noch eine Engelsgeduld. Treffen diese Eigenschaften nicht alle zusammen, dann entsteht ein Film, der in den meisten Fällen einen sehr unbeholfenen und stümperhaften Eindruck macht.

Der Zeichenfilm erscheint, abgesehen von einer nachträglichen Färbung, in den Farben Schwarz, Weiß und (den dazwischenliegenden Tönen) in Grau. Aber erst die geschickte Zusammenstellung dieser Töne gibt dem Film die bildmäßige Wirkung.

*

Digitized by Google

Ein weiteres Gebiet des Trickfilms ist die Aufnahme nach Modellen. Die interessantesten Bilder dieser Art sind wohl von Hannswalter Kornblum in dem Ufa-Film „Die Wunder der Schöpfung" gemacht worden. Die hundertfachen Bewegungen der Gestirne erforderten unsichtbare Uhrwerke, die für jedes Bild neu erdacht werden mußten. Schon die Lösung dieser Aufgaben war ein wissenschaftliches Kapitel für sich, und es hatte einen eigenartigen Reiz, dem Beschauer die Himmelskörper verständlich zu machen. Daß dabei der Hersteller in astronomischen Dingen kein Laie sein durfte, ist selbstverständlich.

Die Aufnahmen nach Modellen aus Plastilin und anderem veränderungsfähigem Material wurden bisher vorwiegend bei Grotesken und Scherzfilmen angewendet. Es blieb nur noch eine Aufgabe, nämlich kunstvolle Modelle, wie Menschen und Tiere usw., so aufzunehmen, daß sie die Wirklichkeit vortäuschten, ohne grotesk zu wirken und im ernsthaften Lehrfilm Verwendung finden konnten.

Ein Versuch der Ewald-Film G. m. b. H. auf diesem Gebiet ist soweit gelungen, daß sich der Direktor der geologischen und paläontologischen Abteilung des naturwissenschaftlichen Museums, Geh. Bergrat Professor Dr. Pompecki, bereit erklärt hat, die wissenschaftliche Leitung eines Films über die „Urzeit der Erde" zu übernehmen.

In diesem Film sollen die verschiedenen Zeitperioden der Erde mit den darauf lebenden Tieren und Pflanzen dargestellt werden. Die ganzen Aufnahmen können, da es diese Wesen natürlich nicht mehr gibt, nur nach Modellen erfolgen.

Hier aber tut sich ein Gebiet auf, welches in seiner Auswirkung noch große Perspektiven eröffnet — ein Beweis mehr, wie auch der Trickfilm in seiner Weiterentwicklung eng mit dem Kulturfilm verknüpft ist.

Digitized by Google

Zeichenfilme

Von
Harry Jaeger
akad. Maler

Apparate und Tricktische sind in Menge vorhanden. Zum Teil viel zu kompliziert und für Zeichenfilme wenig praktisch.

Als mich der Zeichenfilm beim Bild- und Filmamt in seine Fänge nahm, konnte ich nicht einmal einen Apparat leihweise erhalten. Hans Brennert gab sich die erdenklichste Mühe und ich selbst lief von Pontius zu Pilatus. Gerüchtweise verlautete, daß sich ein Trickaufnahmeapparat in Lichtenberg (bei Berlin) befinden sollte. Richtig, dort stand einer, aber leider war er vom Kriegsministerium „mit Beschlag belegt" und zwar stellten zwei junge Maler an ihm ihre wohl bis zum Kriegsende ergebnislos fortgesetzten Versuche an.

Glücklicherweise war der Geschäftsführer einer pleite gegangenen photographischen Firma im privaten Besitz eines Trickapparates. Ich durfte also über letzteren verfügen und der Geschäftsführer besorgte das Kurbeln, da mir die „Traute" dazu fehlte. Was ich dem Operateur absehen konnte, nahm ich auf, sonst war ich technisch, wie überhaupt in filmischen Dingen, ein neugeborenes Kalb. Daher machte ich auch von A bis Z alle Kinderkrankheiten der Technik auf diesem Gebiet durch und zergrübelte mir Tag und Nacht den Kopf, wie ich die Sache am besten anstellen könnte. In verhältnismäßig kurzer Zeit aber kam ich auf den richtigen Weg, und als mir der erste Film gelang, ging ein Raunen durch das Amt. Das für unmöglich Gehaltene war möglich geworden.

Bald kam ein Apparat aus Dänemark, mit dem ich mich zusammenschweißte. Täglich besuchten mich Interessenten und Interessierte, um das vermeintliche Wunder zu bestaunen, und es wurde mir ob der Lösung des „gordischen Knotens" eine glänzende Zukunft und ein enormer Goldregen prophezeit...

Nun — es ist beides leider nicht wahr geworden ...

Aber im Laufe der Jahre habe ich meine — wir wollen sagen: Technik, mehr und mehr vervollkommnet und zwar, indem ich mir Probleme auf Probleme stellte und — löste.

Der Witz bei der Herstellung der Zeichenfilme ist, wie bei der Malerei und jedem anderen künstlerischen Beruf, Einfachheit und Beschränkung in der Wahl der Mittel. Die Zeichnung und die Aufnahme ist auch hier so einfach wie möglich zu gestalten. Und Zeichnung und

Digitized by Google

Aufnahme marschieren zusammen und sind untrennbar miteinander verknüpft. Aber trotz aller Vereinfachung ist es immer noch ein schwieriges und zeitraubendes Geschäft, Zeichenfilme herzustellen, man muß dabei Sitzfleisch haben und darf nicht die Geduld verlieren.

Sitzfleisch muß bekanntlich angeboren sein. Deshalb wird es auch immer verhältnismäßig wenige Künstler geben, die sich mit Zeichenfilmen befassen.

Gibt es nun einen Weg, um auch unsere besten Künstler für den Zeichenfilm zu gewinnen? Eine Möglichkeit, dem Zeichenfilm lebenskräftiges neues Blut zuzuführen, um Produktion, Qualität und Technik des Films zu steigern?

Ehe wir die Photographie hatten, die das ganze Druckverfahren durch ungeheure Vereinfachung änderte, waren die Xylographen für die Reproduktion tonangebend. Je gewissenhafter und künstlerischer der Holzschnitt war, desto mehr kam er dem Original nahe.

Solche Verbindungsglieder oder Mittler fehlen dem Zeichenfilm vollständig. Wir haben keine Unterrichtsstätte, um junge Zeichner mit dem Wesen des Zeichenfilms bekannt und vertraut zu machen.

Wären solche vorgebildeten Kräfte vorhanden, dann brauchte der Künstler nur die Hauptzeichnungen zu liefern und der Zeichner könnte die dazwischenliegenden Bewegungszeichnungen getreu dem Original nachbilden und aufnehmen. Aber beileibe nicht in der üblichen, primitiven Weise durch Auflegen! Denn aufgelegte und fliegende Papierfetzen sind unkünstlerisch, störend und in dieser Form im Ausland nicht konkurrenzfähig.

Ein solcher Nachwuchs ist aber nicht durch Vorträge, sondern nur durch praktische Anleitung heranzubilden und zu gewinnen.

Wäre er, wie gesagt, vorhanden, so wäre der Künstler von zeitraubender und zermürbender Kleinarbeit befreit und könnte sich so in voller künstlerischer Freiheit dem Film widmen. Es bliebe ihm die Schaffensfreude erhalten, und die Qualität seiner Arbeiten würde zweifellos gebessert.

Bis jetzt besteht jedoch wenig Aussicht, die vorhandenen Kräfte zu sammeln und zu einem Ganzen zusammenzufassen. Denn leider ist der Zeichenfilm noch immer Zugabeartikel (s. vergebene Lizenzen). Die Herstellung eines rein mechanischen Kartenfilms ist für den Ausführenden weitaus bequemer und auch ertragreicher als der künstlerische und komplizierte Zeichenfilm, der unstreitig eine kulturelle Angelegenheit ist.

Digitized by Google

Reklamefilme

Von
Julius Pinschewer, Berlin

Die Reklame ist nicht nur ein wichtiger Kulturfaktor, sondern auch ein getreues Spiegelbild der Kultur eines Volkes und einer Zeitepoche.

So ist z. B. die amerikanische Geschäftsreklame nur auf Zweckmäßigkeit eingestellt, während bei der deutschen auch ethische und künstlerische Momente eine größere Rolle spielen, oft allerdings auf Kosten der Zweckmäßigkeit.

Vor dem Weltkriege bediente sich der Großinserent hauptsächlich des Zeitungsinserates und des Plakates zur Durchführung der Reklame.

Seit ungefähr 10 Jahren aber hat der Reklamefilm nicht nur auf dem Gebiete der geschäftlichen, sondern auch auf dem der politischen und gemeinnützigen Propaganda mehr und mehr an Bedeutung gewonnen.

Man kann zwei wichtige Gruppen von Werbefilmen unterscheiden, die sogenannten „Industriefilme", die, meist von längerer Spieldauer, sich vornehmlich zur Erläuterung von Vorträgen und deshalb z. B. für die Propaganda der Schwerindustrie und des Verkehrswesens besonders gut eignen, und die sogenannten reinen „Reklamefilme", welche, lebenden Plakaten vergleichbar, in wenigen Minuten vor dem Auge des Zuschauers abrollen und, ohne weitere Erklärung für jedermann verständlich, sich als besonders wirksam bei der Propaganda von Marken-Artikeln erweisen, d. h. von Fabrikaten wie z. B. kosmetischen Artikeln, Schokolade, Zigaretten, deren „Marken" in weiten Kreisen der Bevölkerung bekannt gemacht werden sollen.

Der Verfasser selbst darf sich als Vater der zweiten Gruppe bezeichnen, nachdem er die ersten Reklamefilme dieser Art vor ungefähr 12 Jahren schuf und zu ihrer planmäßigen Verbreitung eine über viele Theater sich erstreckende Organisation ins Leben rief.

Seitdem hat sich der kurze „Reklamefilm" seinen festen Platz in dem Spielplan vieler Lichtbild-Theater erobert und bildet, namentlich in der Form des gezeichneten Trickfilms und des Schatten- oder Puppenspieles, einen vom Publikum wegen seiner erheiternden Wirkung gern gesehenen Bestandteil des Wochenprogramms.

Wie das Plakat, so birgt auch der Reklamefilm viele künstlerische Möglichkeiten in sich, durch deren Ausgestaltung auch er zum „Kulturfilm" werden und als solcher gerade wegen des Umfanges seiner Verbreitung von nicht zu unterschätzender Bedeutung sein kann.

Digitized by Google

Wie ich meine Silhouettenfilme mache

Von

Lotte Reiniger-Koch

Es war einmal ein Herr mit einem schönen Vollbart. Dieser Herr wurde gefragt, ob er seinen Bart beim Einschlafen über oder unter die Bettdecke lege. Seitdem schläft der Arme nicht mehr, denn immer, wenn er einnickt, schreckt ihn der Gedanke auf, daß der Bart „falsch" liegt.

In eine ähnliche Lage brachte mich Ihre Frage: wie machen Sie Silhouettenfilme? Denn immer, wenn ich etwas sehr Treffendes, Richtiges und Belehrendes gesagt zu haben glaube, zweifle ich hinterher, ob es richtig ist. Es gibt nämlich bei der Herstellung ein künstlerisches Problem. Das ist etwa folgendes: Besteht vor der praktischen Ausgestaltung eine Bewegungsidee, der die Bild- und figurale Gestaltung sich anfügt, oder ist es ein literarisch gefühlter Vorgang, welcher der späteren Bildbewegung ihren Rhythmus diktiert. Darüber ließe sich unendlich viel sagen und denken. Aber mir fällt Gott sei Dank rechtzeitig ein, daß Sie das wahrscheinlich gar nicht wissen wollen und ich nur die leichte Aufgabe habe, über technische Dinge zu plaudern, eine um so leichtere Aufgabe, als sicher die vorhergehenden Artikel genugsam über den Begriff „Trickfilm" aufgeklärt haben.

Also hören Sie denn und staunen Sie: der ganze Witz ist der, daß bei den von mir hergestellten Filmen alles und jedes mit der Schere geschnitten ist. Dadurch ergibt sich naturgemäß eine scharf umrissene Kontur in Hintergrund und Umrahmung sowie in der Figur und sonstigen Formengebung. Auch die Aufnahmetechnik ist diktiert. Die Figuren müssen sich auf einer von unten beleuchteten Fläche befinden, der Apparat muß über der Fläche Kopf stehen und auf diese heruntersehen. Die Figuren müssen aus Pappe und Blei sein, denn von dem starken Licht würden bloße Pappfiguren warm werden und sich wellen. Und schließlich müssen die Hintergründe aus durchsichtigem Papier sein.

Diese strengen Bedingungen, die jedes Schielen nach weicherer, malerischer Wirkung verbieten, konzentrieren die Komposition auf feinste Durcharbeitung. Die Figuren müssen unendlich beweglich sein und sehr sorgfältig geführt werden, um aus dem Mangel aller anderen Ausdrucksmittel — wie Innenkontur, weich gemalte Hintergründe — eine künstlerische Tugend zu machen und mit einer einfachen Bewegung der Umrißlinie dasselbe zu sagen, was sonst durch viele Einzelmomente

Digitized by Google

erreicht wird. So besteht oft die Hauptarbeit nicht darin, zu ersinnen, was man einer Szene noch zur Bereicherung an Ornament und Hintergrund einfügen kann, sondern weit häufiger ist man bemüht, w e g z u l a s s e n, was nicht unbedingt nötig ist.

Aber nicht nur in der Bildgestaltung muß diese Strenge herrschen. Die Gestaltung der Bewegung verlangt noch weit intensivere Arbeit, um von rein naturalistischer Wiedergabe zu einer Beschränkung aufs Wesentliche und so zu einer ganz klaren und einfachen Geste zu kommen. Die Puppen liegen flach auf der Fläche. Ihnen fehlt der originelle Schwerpunkt der Marionette, der dieser eine so reizvolle Unwirklichkeit gibt. Ihnen fehlt das Verschwinden und Auftauchen, das Minenspiel, das Zeichentricks haben können. Dafür aber b e h e r r s c h e n sie die Fläche, und ihrer weichen Beweglichkeit sind keine Schranken gesetzt. Bei dem spielerischen Charakter, den meine bisherigen Arbeiten zeigen, wird der Beschauer kaum annehmen, daß sich hinter den huschenden Schatten solches Maß von Vorarbeiten verbirgt.

Über die Mühsamkeit einer Trickaufnahme haben die geehrten Kollegen sich sicher schon beklagt. Mein Pech ist es neuerdings, daß ich es mir in den Kopf gesetzt habe, mit vielen Figuren g l e i c h z e i t i g auf der Fläche zu hantieren und zwar zur Erhöhung der Gefühle in oft Tempo und Richtung wechselnden Bewegungen. Da habe ich dann manchmal das Vergnügen, zwischen jeder Aufnahme 30 Püppchen zu rücken und zwar höchst sorgsam, denn wenn eins wackelt, war die edle Mühe umsonst.

Es mag nun eine kleine Gebrauchsanweisung folgen.

B ü r g e r l i c h e s R e z e p t z u r H e r s t e l l u n g v o n S i l h o u e t t e n f i l m e n :

Man nehme einen Bogen mittelstarke schwarze Pappe und eine Schere. Mit der Schere schneide man aus der Pappe:

1. einen Kopf,
2. einen Hals,
3. einen Brustkorb,
4. einen Bauch,
5. zwei Oberarme,
6. zwei Unterarme,
7. zwei Hände,
8. zwei Oberschenkel,
9. zwei Unterschenkel,
10. zwei Füße.

Digitized by Google

(Es empfiehlt sich, diese Teile möglichst in der Größe zueinander passend auszuschneiden.)

Dann fertige man aus Blumendraht kleine Scharniere an und befestige damit

1. den Kopf am Hals,
2. den Hals am Brustkorb,
3. den Brustkorb am Bauch,
4. die Oberschenkel am Bauch,
5. die Unterschenkel an den Oberschenkeln,
6. die Füße an den Unterschenkeln,
7. die Oberarme am Brustkorb oben,
8. die Unterarme an den Oberarmen,
9. die Hände an den Unterarmen.

Hat man das gewissenhaft besorgt, so besitzt man eine Puppe, nach deren Schema man nun die mehr oder weniger originellen Figuren seines Schattenspiels herstellen kann.

Das ist aber noch lange kein Silhouettenfilm, denn die Puppe ist ja noch nicht einmal eine Silhouette. Hält man sie gegen das Licht, so fällt sie in sich zusammen. Stützt man sie durch Stäbchen, wie gebräuchliche Schattenspielfiguren, so verliert sie ihre Beweglichkeit, die ihre Haupttugend ist.

Man verfahre daher folgendermaßen:

Man säge in den dazu am besten geeigneten Tisch (großer Eßtisch sehr zu empfehlen!) ein Loch, nehme eine Fensterscheibe und decke mit ihr das Loch zu. Wenn man nun die Lampe, die bisher zwecklos über dem Tisch hing, darunter befestigt, so braucht man nur noch ein lichtverteilendes Pauspapier auf die Scheibe zu legen, die Figur draufzutun und hat nun die Genugtuung, das saubere Püppchen als Silhouette zu sehen.

Das ist aber noch lange kein Silhouettenfilm!

Zum Film gehört vor allen Dingen ein Aufnahmeapparat, und da der Platz der Lampe über dem Tisch freigeworden ist, kann man diesen mit Hilfe eines sinnreichen Verfahrens dort genau mitten über der Scheibe anbringen. Nun hat man keine Ausrede mehr und kann mit den Silhouettenfilmaufnahmen beginnen.

Leichte Aufgabe für den Anfänger:

Man lege die Figur an den oberen Bildrand in anmutiger Haltung (der Figur). Mache eine Aufnahme davon. Rücke sie alsdann sorgfältig in derselben Haltung 2 Millimeter weiter nach unten. Mache

Digitized by Google

wieder eine Aufnahme. Dies wiederhole man mit freudiger Geduld, bis die Figur am unteren Bildrand verschwunden ist. Führt man das so entstandene Filmstreifchen vor, so erblickt man mit Entzücken, wie die Figur über die Fläche schwebt.

Somit wäre das Prinzip erläutert. Weiteres Studium einer sinnreichen Bewegung und Ausgestaltung der Bildumrahmung sei der Phantasie und Begabung des Herstellers überlassen. Der begabte Leser wird leicht die Möglichkeit phantastischer Gestaltungen von einfachster Selbstverständlichkeit und radikaler Überzeugungskraft herausfühlen. Es ist hier nur meine Aufgabe, anzuregen.

Deshalb möchte ich noch einige Hinweise auf die Zweckdienlichkeit dieser Filmart für kinderreiche Familien geben.

Ein Vorführungsraum ist leicht einzurichten. Das gebräuchliche „Berliner Zimmer" ist dazu wie geboren. Geräumig, dunkel und mit zahllosen Türen, durch die man ins Zimmer hinein oder auf welche man projizieren kann. Alles dies wird leicht gelöst werden, wenn der Wille zur Tat da ist. Zu dessen Erweckung einige praktische Winke:

1. Erleichterung der Pädagogik.

Eine im Hause vorgefallene Untat eines Nachkommens (Zerbrechen einer Untertasse oder Schlimmeres), geschickt im Silhouettentrick festgehalten, wird bei der Vorführung sowohl in dem Täter einen tiefen Abscheu gegen die Tat erwecken, wie auch den eventuellen Geschwistern als unauslöschliche Warnung sich einprägen.

Eine lobenswerte Tat hingegen wird aufmunternd wirken, besonders wenn man am Schluß den zu Lobenden von singenden Engeln umschwebt zeigt, oder wie er in der Konditorei Torte essen darf.

Porträts: Die Familienmitglieder lassen sich nach entsprechenden Photos mit einiger Mühe leicht herstellen. Man hat damit gleich unterhaltende Wettbewerbe unter den Kindern und liebliche Unterhaltung für lange Winterabende.

2. Erhaltung des Familienfriedens.

Bei drohender Ansammlung vieler Familienmitglieder in einem Raum (z. B. zu Weihnachten) bereite man rechtzeitig einen Scherz vor, der nicht anwesende Verwandte in leichter Übertreibung im Zank oder in einer peinlichen Situation zeigt. Die Anwesenden werden sich nicht nur königlich darüber freuen, sondern es wird hierdurch auch ein lebhafter Unterhaltungsstoff gegeben sein, so daß man einen etwaigen Zwist im eigenen Hause vermeidet.

Digitized by Google

3. Taktvolle Erleichterung der Verlobung.

Man stellt möglichst geschmeichelte Porträts der Personen her, deren Verlobung gewünscht wird, und läßt sie sich per Trick küssen. Langer Kuß — 25 Bilder Bewegung, 50 Bilder Stillstand. Sehr leicht auch für Anfänger.

Die Betreffenden werden sich bei unerwarteter Vorführung des Bildstreifens mit Musik der suggestiven Wirkung nicht entziehen können. (Schwiegermutter allerdings im Nebenzimmer bereit halten!)

Diese Methode läßt sich natürlich auf alles ausdehnen. Im Todesfall tröstet man durch Auferstehung und begeisterten Empfang (seitens der Engel) im Himmel, eventuell Rücksprache mit Petrus über das Testament zur Beruhigung der Erben.

Dem nachlässigen Studenten gaukelt man üppiges Wohlleben nach Absolvierung des Examens vor usw.

Ich würde mich herzlich freuen, wenn meine Anregungen hier und da auf fruchtbaren Boden fallen sollten und dieser oder jener Trick entstehen würde, und bin gern bereit, jede gewünschte Auskunft (telephonisch oder persönlich nach Anmeldung) zu erteilen.

(Sie glauben nicht, wie ruhig ich sterben würde, wenn ich diesen Unfug gründlich angerichtet hätte.)

Man kann die Arbeit übrigens sehr gut verteilen, indem man einen Teil der Familie Radio anlegen, die anderen Silhouettenfilme machen und nachher beides zusammen wirken läßt. Was glauben Sie, wie das wirkt, wenn man das Gehörte gleichzeitig klipp und klar und schwarz auf weiß auf der Leinwand sieht!

Man braucht rein gar nichts mehr zu denken, und wieviel Zeit kann man außerdem mit der Herstellung aller dieser Sachen totschlagen. Vorteil über Vorteil! Was kann man mehr wollen?

Leben Sie wohl!

Digitized by Google

Bildende Kunst im Film

Von

Dr. Hans Cürlis

Leiter des Instituts für Kulturforschung

Wieweit der Film selbst in das Gebiet der bildenden Kunst gehört, soll hier nicht untersucht werden. Dagegen soll ein Überblick über den Umfang der Beteiligung des bildenden Künstlers am Film und ferner über die Beschäftigung des Filmes mit der bildenden Kunst gegeben werden.

Man könnte vermuten, daß im Spielfilm viele Beispiele für beides zu finden sind. Doch ist die Tätigkeit des bildenden Künstlers im Spielfilm nicht zu häufig. Mit Pölzig, Stern, Gliese, Leni, Richter, Cäsar Klein, Herlt, Röhricht, Reimann, Huber sind wohl die wichtigsten Namen solcher Künstler genannt, die einen gestaltenden Einfluß auf den Spielfilm gewonnen haben. Als Künstler, die zur Mitarbeit in Detaildingen herangezogen wurden, wären etwa zu nennen Möschke, Meyrowitz, Naubereit, Schulze-Mittendorf. Eine Erörterung der Gründe dieser verhältnismäßig geringen Beteiligung bildender Künstler ist hier nicht am Platze.

Die Beschäftigung des Spielfilms mit der bildenden Kunst ist noch geringer. Thematisch spielt sie gar keine Rolle. Dagegen ist ihr unmittelbarer Einfluß auf die Bildgestaltung hin und wieder zu spüren. Namentlich Paul Wegener hat in fast jedem seiner Filme bewußt einige Szenen Gemälden nachgebildet, etwa die Anfangsszenen und die Folterszene des „Rattenfänger" — altholländischen Motiven; eine Szene des „Hans Trutz" — dem Schlaraffenland nach Pieter Breughel, Szenen des „Herzog Ferrante" nach frühitalienischer Malerei. Am bekanntesten und das stärkste Aufsehen erregend wurde die Übernahme einer ganzen Malgesinnung, des Expressionismus, im „Kabinett des Doktor Caligari", das noch einige mißverstandene und schwache Nachfolger hatte. Es ist selbstverständlich, daß mit dem Aufkommen der rein historischen Kostümfilme der Wunsch nach Echtheit das Heranziehen von kunstgeschichtlichem Bildermaterial unentbehrlich machte und zu stilistischen Angleichungen führte. Besonders einfach ist dies nachzuprüfen bei den zahlreichen Filmen mit Motiven aus dem Rokoko und der Biedermeierzeit. Hinsichtlich der Architektur ist die Bindung am

Digitized by Google

weitesten durchgeführt. Man baute allenthalben möglichst getreue Detailkopien alter Architekturen oder machte die Aufnahmen an den historischen Stätten selbst. Namentlich die letztere Methode hat gewiß breiteste Massen des Publikums mit kunstgeschichtlich bedeutsamen Bauwerken bekannt gemacht. Erinnert sei hier nur an einen Fall, nämlich das Potsdam des „Fridericus Rex".

Im Reklamefilm, der gleichsam zwischen Spiel- und Kulturfilm steht, ist die Beschäftigung bildender Künstler relativ häufiger zu beobachten. In erster Linie sind da die Pinschewer-Filme zu erwähnen, deren Zeichentricks Harry Jäger und Simmel häufiger ausführten, und ferner gehören einige Silhouettenreklamefilme von Lotte Reiniger und Toni Raboldt hierher. Auch das Institut für Kulturforschung hat gelegentlich einen Reklamesilhouettenfilm von Bartosch und Felgenauer herstellen lassen. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die „Münchener Bilderbogen". Daß von anderer Stelle selbst Versuche mit George Grosz angestellt werden, dürfte weniger bekannt sein.

Der Ausgangspunkt dieser Zeichentrickfilme ist, jedenfalls der Qualität und Quantität nach, Amerika mit seinen verblüffenden und in der Urwüchsigkeit der Komik sowie der technischen Vollendung höchstens einmal von einem Bergdaalfilm erreichten Leistungen.

Es scheint verständlich, daß der Kulturfilm aufschlußreicher für dieses Thema ist. Allerdings hat in größerem Umfange nur das Institut für Kulturforschung bildende Künstler als Mitarbeiter herangezogen. Das hat wohl hauptsächlich seinen Grund in der Eigenschaft des Verfassers dieser Zeilen als Kunstwissenschaftler und Maler, die den Wunsch nahelegte, auch im Kulturfilm ein künstlerisches Ausdrucksmittel zu sehen. Als erster Mitarbeiter ist hier Berthold Bartosch zu nennen, der auf dem Gebiet des kartographischen Films die künstlerisch ernsteste und stärkste Kraft darstellt. Bereits vor seinem Eintritt in das Berliner Institut im Sommer 1919 war er im gleichnamigen Institut in Wien jahrelang tätig und ist einer der eigentlichen Schöpfer des künstlerischen Stils im kartographisch- statistischen Film. Er manifestierte in seinen Filmen eine Reihe von Fundamentallehrsätzen, ohne deren Innehaltung ein guter kartographischer Film nicht entstehen kann. In harter, unermüdlicher Arbeit hat er dem Filmmaterial den Willen des bildenden Künstlers aufgezwungen. Seine besten Arbeiten sind wirkliche Kunstwerke, genannt seien hier nur: „Die französische Wirtschaftsorganisation im Rheinland" und die kartographische Abhandlung über den Suezkanal als kulturelles Problem aus „Von Ozean

Digitized by Google

zu Ozean". Auch der Verfasser verdankt Bartosch die Grundlagen zu seinen eigenen kartographischen Arbeiten.

Im engsten Zusammenhang hiermit steht die Stellung des Instituts zum Problem dieser Filmgattung, die es hinsichtlich der formalen Lösung als eine Angelegenheit der bildenden Kunst auffaßt. Es sieht in ihr nicht nur ein Lehrmittel, geschweige denn nur eine Erweiterung oder Verbesserung pädagogischen Anschauungsmaterials, sondern eine neue künstlerische Ausdrucksform. Und zwar mit eigenen Gesetzen, die von denen der Atlanten, an welchen früher auch der bildende Künstler als Kupferstecher seinen Anteil hatte, wesentlich abweichen. Der tote, unbildhafte, moderne Atlas, diese Begräbnisstätte geographischer und anderer Tatsachen, durfte nicht in den Film übernommen werden. Es galt nicht, Zustände darzustellen und diese gar noch mit vielen Nebenzuständen zu überlasten. Es galt vielmehr, die alte Karte in Geschehen aufzulösen und dies Geschehen in den Rhythmus eines graphischen Ablaufs zu bannen, um das lebendige Gesetz zum künstlerischen zu machen (vgl. hierzu den Aufsatz „Der geographische Lehrfilm"). Diese Schaffung einer „Filmgraphik" als einer bildenden Kunst gilt natürlich gleicherweise auch der Bearbeitung von statistischem Material und dem, beides umfassenden und steigernden, Stoff des kulturpolitischen Films. Hier muß in verstärktem Maße mit noch größeren Schwierigkeiten gekämpft werden, da außer dem einfachen Geschehen auch geistige Inhalte und kulturpolitische oder wirtschaftliche Bewegungen ihren bildhaften Ausdruck finden müssen. Gute Lösungen dieser Art enthalten die Institutsfilme: „Friedensvertrag", „Ein Jahrhundert deutscher Wirtschaft", „Die Nordsee als Schicksal und Geschehen".

Zu dieser neuen Gattung der bildenden Kunst gesellte sich bereits im Herbst 1919 eine weitere filmische Ausdrucksform, die auch ihre Wurzeln in der bildenden Kunst hat, und zwar durch die Heranziehung der begabtesten Scherenschnittkünstlerin, Lotte Reiniger, in den Mitarbeiterkreis des Instituts. Der ganze Stil der Lotte Reiniger-Silhouetten drängte nach Bewegung, und die verfilmte Silhouette war größtenteils eine Erfüllung von Versprechungen, die jede geschnittene Figur machte: sie wurde zur neuen Ausdrucksform der Künstlerin. So entstanden die ersten Silhouettenfilme in der bildenden Kunst. Zunächst ein ganz graziöses Spiel zweier Tanzfiguren: „Das Ornament des verliebten Herzens", künstlerisch wohl das Vollendetste. Ein feines, liebenswürdiges, heiteres Drama voller Charme in allen Bewegungen, ohne Text, der ganze Inhalt in den Rhythmus der beiden Menschen und

Digitized by Google

des mitschwingenden und glossierenden Ornamentes aufgelöst, aus einem Herzen geboren, in ein Herz zurückgleitend. Es war natürlich, daß bei der Unwirklichkeit der Silhouette für weitere Filme Märchenstoffe herangezogen wurden. So entstanden unter anderen „Der fliegende Koffer", ein Märchen in chinesischem Gewand mit zartesten, entzückenden Einzelheiten in einer Reihe mimisch ausdrucksvollster Großaufnahmen, und „Aschenputtel", mit einem Stich ins Groteske, flott erzählt mit allen technischen Schikanen, mit einem von dem liebenswürdigen Prinzen und dem Aschenputtel getanzten echten Menuett. Bezüglich der Technik soll hier noch erwähnt werden, daß nicht allein die schwarze Silhouette verwandt wurde, sondern außerdem meist noch drei Abstufungen, selbst weiße Figuren fanden Verwendung[1]).

Hinsichtlich der Verbreitung möchte ich hier einzuschalten nicht verfehlen, daß diese Silhouettenfilme rund 40 Spielwochen in den Ufatheatern unter größtem Beifall der Presse und des Publikums liefen, während sie nach dem Urteil der Verleiher für die Provinz „zu fein" sind!

Begreiflicherweise gab diese Bereicherung der bildenden Kunst Anlaß zur Nachahmung. Im Institut verfilmte Toni Raboldt das Märchen „Jorinde und Joringel" und Richard Felgenauer den „Münchhausen"; für die Colonna bearbeitete Schumacher den „Kalif Storch".

In das Gebiet der bildenden Kunst gehören auch die Filmspiele von Ruttmann, die, expressionistischem Gefühl verwandt, mit rokokóhafter Grazie Flächen und Formen rhythmisieren. Ferner ähnliche, noch in den Anfängen steckende Versuche von Eggeling und Richter, die streng formal mit flächenhaften graphischen „Instrumenten" komponieren.

War bisher von dem bildenden Künstler, seiner Betätigung am Film und der Anwendung seines Kunstwillens die Rede, so soll weiterhin von der bildenden Kunst als O b j e k t d e s F i l m e s gesprochen werden. Die auf diesem Gebiete vorhandenen Arbeiten sind wohl ausschließlich vom Institut für Kulturforschung hergestellt. Zunächst sei hier ein noch nicht völlig fertiger Film über die Stilentwicklung der Kunstgeschichte in ihren wichtigsten Ausdruckselementen als Stoff der Belehrung angeführt. Jeweils wird in kartographischen Tricks das Aufkommen und der Wirkungskreis der einzelnen Stilarten gezeigt und so gleichsam eine geographische Biologie der Kunstgeschichte geschaffen. Damit dürften viele Verworrenheiten über Kulturzeitalter bei Jüngeren

[1]) Lotte Reiniger spricht über ihre Arbeiten selbst in diesem Buche.
Die Herausgeber.

Digitized by Google

und Erwachsenen von klaren bildhaften Vorstellungen abgelöst werden. Dieses Kartengerüst wird ausgefüllt mit reichem Bildmaterial, das eine lebendige Anschauung der Schöpfungen jeder Zeit gibt. So wird diese Arbeit die Grundlage eines Kunst- oder Kulturgeschichtsunterrichts bilden und einen großen Überblick gewähren können.

Zur Weiterarbeit sind Einzelfilme der Epochen vorgesehen, wie der jetzt fertiggestellte „Der Geist der Gotik". Hier ist das Wesentlichste jener seltsamen Jahrhunderte, die wir unter dem Sammelbegriff der Gotik zusammenfassen, gruppiert um charakteristische Erscheinungen wie etwa: „Der Dom über der Stadt" — „Pfeiler und Bögen" — „Das Fenster" — „Lebendiger Stein". Darstellungen von Plastiken sind ergänzt durch Motive aus den „gotischen Tänzen der Charlotte Bara", die gleichsam in einem Traumzustand, mehr schreitend als eigentlich tanzend, ungewöhnlich starkes und überzeugendes gotisches Körpergefühl zum Ausdruck bringt.

Wird hier ein einzelnes Zeitalter behandelt, so befaßt sich der folgende Film mit einer besonderen Kunstgattung, der Plastik. Bei Plastik ist es schwerer, zu einem Genuß zu kommen, als bei Bildern. Die Aufstellung der Plastik, die Möglichkeit, sie wirklich von allen Seiten sehen zu können, alles das spricht entscheidend auch für die Urteilsbildung mit. In Museen stehen kleinere Bildwerke meist in Schränken, jedenfalls ist es sehr selten, daß man das Stück wirklich drehen kann. Bei größeren Werken verbietet dies schon die Schwere und auch oft die Kostbarkeit. Noch schlimmer ist es, aus Diapositiven und Photographien eine Anschauung zu gewinnen. Und darauf sind doch die meisten Menschen angewiesen, denn selbst, wer in Berlin wohnt, wird nicht ohne weiteres auch andere Museumsstädte besuchen können. Teilweise aus solchen Erwägungen heraus ging das Institut für Kulturforschung schon im Sommer 1919 daran, Plastiken zu verfilmen. Das betreffende Stück wurde auf einen Drehsockel gestellt und während des Rotierens aufgenommen. Ein ähnliches Verfahren wurde angewandt bei dem Ufafilm „Die Pritzelpuppe". Hier war man sogar noch einen Schritt weiter gegangen: Nachdem eine Anzahl der von Lotte Pritzel geschaffenen Puppen gezeigt werden, folgt ein Tanz der Tänzerin Blandine Ebinger als „Pritzelpuppe" aus dem Ballett „Die Herzogin von Neufundland", zu dem Lotte Pritzel die Kostüme und Entwürfe geliefert hatte.) Die Vorführung solcher Plastiken hat fünf Jahre bereits Kunstkenner und Künstler und zwar jeder Gattung verblüfft und aufs höchste erfreut. Die Lebendigkeit eines siamesischen Buddhakopfes

Digitized by Google

wird ins Phantastische gesteigert. Bei der kontinuierlichen Drehung mit den wandernden Schlagschatten beweisen die Negerarbeiten ihre unerhörte Plastizität. Der Kopf eines Ahnenbildes wird zu einem ergreifenden Kunstwerk oder richtiger, durch das Medium des Films, der unser Auge auf den Bewegungsvorgang festbannt, werden wir uns dieser Tatsache erst voll bewußt. Dem graziösen Linienspiel gotischer Madonnen, den wirbelnden, flatternden Gewändern barocker Heiligen, aber auch der maßvollen, feierlichen Renaissancebüste gewinnt der Film alle Reize ab und steigert sie noch. Und das war der Hauptgrund für den Beginn der Arbeit. Etwa 50 Stücke aller Epochen wurden aufgenommen, um so einen Eindruck von dem plastischen Gestaltungswillen jeder Zeit vermitteln zu können. Es wurden einzelne Reihen zusammengestellt, die gleichsam Querschnitte geben oder einzelne Gebiete genauer behandeln. Der Vorzug dieser Aufnahmen liegt auch darin, daß jede für sich genommen werden und ihre Aneinanderreihung beliebig geschehen kann. Größten Wert erlangt diese Art der Verfilmung besonders bei Forschungsexpeditionen und Ausgrabungen, wenn die gefundenen oder geborgenen Werke nicht mitgeführt werden können. Schon die bei einer Umdrehung erzielten ca. 500 Einzelaufnahmen ließen sich mit photographischen Platten nur unter außerordentlichem Kostenaufwand für Material und Transport und großem Zeitverlust erreichen.

Etwas Ähnliches gilt von den folgenden Arbeiten, die sich mit der Verfilmung von Architekturen befassen. War es eben das Problem der Elastizität, das näher gebracht werden sollte, so ist es jetzt das des Raumes, der sich gleich schwer wie die Plastik im Stehbild veranschaulichen läßt. Ein Raum will nicht allein gesehen werden, er will auch körperlich empfunden sein, man muß ihn durchschreiten können. Auch hier kommt der Film der notwendigen Vermittlung der Vorstellung am nächsten. Die Aufnahmen werden von einem fahrenden Wagen aus gemacht und zwar nach den Bedingungen der architektonischen Gesetze, um den größtmöglichen Raumeindruck zu erreichen. Der erste Film, in dem diese Methode voll zur Anwendung kommt, behandelt die moderne Siedlung, d. h. die Frage von Stadt und Wohnstadterweiterung seit etwa 1800. Die Aufnahmen sind größtenteils in Essen gemacht, wo seit 1870 eine fast ununterbrochene, einheitliche Siedlungsbautätigkeit stattfand.

Mitten hinein ins Leben der modernen Kunst führt endlich ein groß angelegtes Filmwerk, das bildende Künstler bei der Arbeit zeigt. Zu-

Digitized by Google

nächst sind zwei Gruppen vorgenommen, Maler und Bildhauer. Der Malerfilm ist der Presse und Kunstfreunden bereits vorgeführt und fand außerordentlichen Beifall. Das Institut hatte sich die Aufgabe gestellt, den manuellen Arbeitsprozeß des Schaffenden zu zeigen. Um das zu erreichen, wurden Großaufnahmen der Hand während des Arbeitens gemacht. So sieht man Liebermann zeichnen, Slevogt lithographieren, Corinth malen, Käthe Kollwitz frei eine arme Frau mit Kindern komponieren, Pechstein und Orlik nach Modell einen Kopf zeichnen, Grosz und Dix Köpfe frei entwerfen. Es ist erstaunlich, wie bereits in diesen Einzelstücken die für jeden Künstler charakteristische Art bis zum Ausdruck persönlicher Kunstgesinnung zutage tritt. Als Ergänzungen sind Aufnahmen der Köpfe allein und während des Arbeitens hinzugefügt.

Dieser Film kann begreiflicherweise nicht als abgeschlossen gelten, da er ja als Archiv weitergeführt werden muß und sein wissenschaftlicher Verwendungswert in dem Maße der Zunahme von Aufnahmen steigt. Das hindert jedoch nicht, ihn jederzeit vorzuführen und schon jetzt mit der wissenschaftlichen Auswertung zu beginnen. Als rein wissenschaftliches Vergleichsmaterial werden auch Kinder verschiedener Altersstufen während des Zeichnens dem Film beigegeben. Zum gleichen Gebiet gehören Einzelfilme über die Themen: „Wie entsteht eine Radierung, ein Holzschnitt, ein Steindruck?"

Bei dem Bildhauerfilm, für den eine Reihe erster Künstler bereits gewonnen sind, handelt es sich, abgesehen von der auch hier wichtigen Tätigkeit der Hand, um die Darstellung der Arbeitsart mit verschiedenem Material, um das Modellieren im Ton und das Bearbeiten von Holz und Stein wie auch um die dazu nötigen Hilfsarbeiten.

Damit wäre das Wesentlichste über Film und bildende Kunst wohl gesagt. Ich möchte schließen mit dem Wunsch und der Hoffnung, daß alle diese Arbeiten dem Film, der bildenden Kunst und den Zuschauern neue Werte und Erkenntnisse bringen möchten.

Digitized by Google

Arzt und Film

Von

Dr. med. Curt Thomalla

Der Arzt kann zum Film in zweierlei Art in Beziehung kommen, als Film-Bearbeiter oder als Film-Kunde. Von ersterem muß ich als ehrlicher Mensch nach fast sechsjähriger Erfahrung jedem abraten, für das zweite muß ich locken und werben, wie ich es nun auch schon sechs Jahre lang nicht ohne Erfolg, besonders im Ausland, getan habe.

Von vornherein aber sei scharf unterschieden zwischen Lehrfilm, Volksbelehrungsfilm und „Kultur"-Film. Denn wenn viele Ärzte leider heute noch dem medizinischen Film ablehnend gegenüberstehen, so oft deswegen, weil sie im Kinotheater statt belehrender Unterhaltung ein wissenschaftliches Kolleg erwarten, oder weil sie für das Kolleg einer Spezial-Klinik bestimmte Lehrfilme den Laien vorsetzen und über deren Uninteressiertheit erstaunt sind; schließlich auch oft, weil sie den Maßstab eigenen Wissens und Könnens an die für die breite Masse bestimmten Volksbelehrungsfilme legen und dementsprechend ihre Kritik einstellen. — Man muß daher scharf unterscheiden, bei der Herstellung von Filmen ebenso wie bei ihrer Verwertung, zwischen dem Lehrfilm, der für Dozenten und Studenten bestimmt ist, dem Volksbelehrungsfilm, der meist mit begleitendem ärztlichem Vortrag vor Laien aller Kreise und Stände, oft sogar vor der Schuljugend in Sonderveranstaltungen abrollt, und schließlich dem als „Beiprogramm" oder auch als abendfüllende Hauptnummer im Lichtspiel-Theater vor dem alltäglichen Kinopublikum gezeigten sogenannten medizinischen „Kultur"-Film.

Der Lehrfilm ist das idealste Lehrmittel der Gegenwart, für den Dozenten ebenso wie für den Schüler. Und besonders auf dem Gebiete der Medizin gibt's nichts halbwegs Gleichwertiges. Ein paar Beispiele bekunden dies am besten:

Chirurgisches Kolleg, sagen wir in Buenos Aires: Der Professor operiert, alles drängt um den Operationstisch, reckt Hälse und Zehenspitzen, verdreht die Augen und sieht: nichts, oder bestenfalls viel weiße Mäntel und etwas blutige Flecken. Die Operation ist vorüber. Der Professor winkt, der Saal verdunkelt sich und bequem im Sitz zurückgelehnt, durch die riesige Vergrößerung bis ins kleinste erkennbar, rollt dieselbe Operation auf der Leinwand ab. „Mein Kollege X.

Digitized by Google

in Berlin pflegt etwas anders zu operieren" verkündet der Professor und auf sein Klingelzeichen folgt als nächster Film die gleiche Operation nach der Methode des Berliner Chirurgen. „Leider können wir im aseptischen Operationssaal keine anatomischen Studien an Leichen machen, aber gerade die Topographie der Nerven ist in unserem Falle so sehr wichtig!" fährt der Professor fort, greift in den Filmschrank und läßt einen der anatomischen Filme des Herrn Dr. von Rothe aus dem wissenschaftlich-kinematographischen Institut der Berliner Charité abrollen. — „Die Krankheitserreger könnte ich Ihnen nur an den beiden Mikroskopen der Klinik im lebenden Präparat zeigen, da Sie 200 Hörer sind, würde dies recht langwierig sein." Ein Klingelzeichen, und auf der weißen Wand wimmelt und lebt es von Bakterien und Bazillen, der Professor kann, besser als am Mikroskop, allen Hörern gleichzeitig Besonderheiten und Feinheiten klarmachen. — „Es wird Sie interessieren, wie eine derartige Krankheit weiter behandelt wird und welchen Erfolg die Operation bringt." Als nächste Filme folgen die typischen Methoden der Nachbehandlung, die sich über Wochen und Monate hinzieht, die wichtigen Arten der Massage, elektrischen Behandlung usw., eingestreut auch ein paar der häufigsten Fehler zur Abschreckung, schließlich einige gut und schlecht geheilte Fälle. — Ein ideales Kolleg!

Dasselbe bietet der Film in der Frauenklinik, wo der Student an Hand der meisterhaften Döderleinschen Zeichenfilme jede Geburt in allen Lagen, mit allen irgendmöglichen Komplikationen nicht nur von außen, sondern gewissermaßen i n dem durchsichtigen Mutterleib verfolgen kann; in der Hautklinik wird die Wassermannsche Reaktion, die sonst Tage, mit ihren Vorbereitungen sogar Wochen dauert, in einer halben Stunde demonstriert; in dem hygienischen Institut wird Lymphbereitung und Pockenimpfung in einigen Kollegstunden gelehrt, ohne daß Exkursionen in die entsprechenden Anstalten nötig sind; die Bewegungen der Stimmbänder im Kehlkopf, von Professor Panconcelli-Calzia im Hamburger Phonetischen Laboratorium auf dem Filmband festgelegt, die zystoskopische Innenansicht der Harnblase, von dem Berliner Urologen Dr. Stutzin in jahrelanger Arbeit für das Filmbild in natürlicher Bewegtheit und Übersicht eingefangen; die „Zeitlupe" mit ihrer zwanzigfachen Verlangsamung des Bewegungsablaufs, wodurch Analysen komplizierter, schneller Bewegungen, die sonst mit dem Auge gar nicht faßbar sind, möglich werden, was besonders den Nervenarzt und Forscher interessiert, — viele derartige Bereicherungen, die den Dozenten unabhängig machen von dem mehr oder weniger zufällig zur

Digitized by Google

Verfügung stehenden Lehrmaterial seiner Klinik, seines Institutes, während der Student bequem, schnell und leicht lernt und Überblicke erhält (ohne daß die natürliche Demonstration und praktische Arbeit darunter leiden darf), alle solche Vorteile machen die Auswertung des Lehrfilmes im medizinischen Kolleg, in der ärztlichen Fortbildung und in der Ausbildung medizinischen Hilfspersonals zur Selbstverständlichkeit. Leider nur in der T h e o r i e. In der Praxis machen sich, wenigstens bei uns in Deutschland, erst Anfänge bemerkbar.

Nun zum Volksbelehrungsfilm, Vortragsfilm, populär-wissenschaftlichen Aufklärungsfilm oder wie man ihn sonst benamst. Wir finden ihn in verschiedenster Aufmachung an den verschiedensten Stellen. In der Aula lauschen die vierzehnjährigen Mädels vor der Schulentlassung ein paar Stunden lang der Ärztin, die ihnen die grundlegenden Begriffe der Säuglingspflege beibringt und dabei ein ganzes Säuglingsheim voll schreiender, lallender, kriechender, laufender, gewickelter, badender, gesunder und kranker Kleinkinder in vollem Leben und handgreiflicher Natürlichkeit vorführt, alle Handgriffe, falsche und richtige, jede Lage und Haltung, jedes irgendmögliche Vorkommnis im Alltagsleben eines Säuglings naturgetreu im lebenden Lichtbild zeigt. Am Gymnasium macht der Schularzt mit den Abiturienten, ehe sie ins Leben hinaustreten, einen Rundgang durch all die Orte des Schreckens und Jammers, an denen die Opfer der venerischen Leiden dahinsiechen, in der Gewerkschaftsversammlung wird über Hygiene der Feierstunden, im Hausfrauenverein über Hygiene des häuslichen Lebens durch den Film unterrichtet. Wohlfahrtsämter, Gesundheitsdeputationen und Kreisärzte sorgen für Aufklärung über die Tuberkulose, die Polizeiämter und Schulen laden die Eltern der Impflinge und Wiederimpflinge zur Besichtigung des Pockenfilms. Ein Thema wie Hygiene der Ehe „zieht" sogar derart, daß selbst das Kino- und Laufpublikum der Straße in die Lichtspieltheater zu locken ist, und der an solchem Ort ungewohnte Vortrag interessiert derart, daß trotz der Enttäuschung, „nur" sachlich Wissenschaftliches gesehen zu haben, die Beschauer stumm lauschen und dankbar Beifall zollen. — Auch das alles nur Theorie? Nicht ganz. Aber doch ist die Praxis auch hier noch sehr dürftig, vor allem kann der lahme Amtsschimmel sich an das Tempo, das der Film auch in seiner Auswertung verlangt, nicht gewöhnen. Die Frage des Vortragsfilmes ist heute einzig und allein eine Frage der Organisation. Gute populäre Belehrungsfilme gibt's schon genug. Aber wer sie ins Volk und an die Masse heranbringen will, muß für die paar Vorfüh-

Digitized by Google

rungsstunden so vielerlei zusammenbringen: Vorführungssaal und Film, Vortrag und Redner, Vorführungsapparat mit geschultem Vorführer, Projektionswand, Saalverdunkelung, dazu die feuerpolizeiliche Genehmigung usw., muß für Presse propaganda, Reklame, Kartenverkauf und Ähnliches, meist völlig Ungewohntes sorgen, daß er oft nach der ersten Probe genug hat. Die rein technischen, nur durch intensive Arbeit zu überwindenden Schwierigkeiten einer so einfach scheinenden Filmvorführung sind durchaus nicht zu unterschätzen. Manch begeisterter Freund populärwissenschaftlicher Filme, hygienischer Volksbelehrung, hat enttäuscht den Mut sinken lassen, wenn ein kleiner Mangel einer liebevoll in Gang gesetzten Vorführung die technische Durchführung versagen oder mangelhaft organisierte Vorbereitung sie wirkungslos verpuffen ließ. Also sollte man eigentlich den Filmfirmen, die aus ihrer Erfahrung heraus arbeitend, selbst derartige Filmvorführungen veranstalten, sollte den Kinotheaterbesitzern, die alle technischen Voraussetzungen in bestmöglicher Vollkommenheit bieten, dankbar sein, wenn sie die Sache in die Hand nehmen? Weit gefehlt! Das läßt der Kastengeist nicht zu. Sobald etwas vom „Kientopp" ausgeht, wird mit allen erdenklichen Mitteln behördlichen Druckes daran schikaniert, genörgelt, geschulmeistert. Und streng verboten ist, nach Auffassung vieler beamteter Volksbeglücker, daß die verruchte Film-Industrie, die ekelhafte Kino-Branche am Vortragsfilm etwas verdient. Am liebsten „Eintritt frei" oder die Hälfte einer Straßenbahnfahrt! (Wenn sie es selbst so machen, staunen die Herren, daß kaum jemand hinkommt. Denn Geschenktem und unverhältnismäßig Billigem traut nun einmal das Publikum nichts Gutes zu.) — So sind wir denn auf diesem Gebiet des hygienischen und sozialmedizinischen Vortragsfilmes in einer gewissen Sackgasse. Verantwortungsbewußte, zielsichere und richtig kalkulierende Organisation könnte viel erreichen und segensreich wirken. Einstweilen hat den hygienischen Vortragsfilm der sensationell-wissenschaftliche verdrängt. „Einstein" und „Steinach", „Hygiene der Ehe" und „Hypnose", „Liebesleben in der Natur" und „Das Werden des Menschen", das sind die Filme, die in Vortragssälen und auch in Kinos mit Begleitworten von Fachleuten vor dichtgedrängten Zuschauermassen laufen. Soll man sagen: leider? Es gibt doch wenigstens die Aussicht, daß allmählich ein Publikum herangezogen wird, das im Lichtspieltheater auch anderes als Detektiv- und Liebesaffären zu sehen gewohnt ist.

Mit der gleichen Hoffnung muß man die Art Filme auf ihrem Weg

Digitized by Google

durch die Kinotheater begleiten, die der Filmhandel und die Steuerbehörde mit dem wenig schönen Namen „Kulturfilme" belegt haben. Sie zeichnen sich für den Filmfachmann dadurch aus, daß sie Erlaß oder Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer genießen, freilich nicht überall und nicht gleichmäßig. Im allgemeinen steht der Filmverleiher und Kinobesitzer ihnen nicht sehr gewogen gegenüber. Aus dem Gebiet der Medizin ist eigentlich nur die populäre Fassung des Steinach-Films als abendfüllender Programmfilm — von kleinen sogenannten „Beiprogramm"filmen sehe ich ab—mit Erfolg in Lichtspieltheatern ohne Vortrag (manchmal sogar mit Musik) gelaufen. Aber auf anderen Gebieten, wie Sport, Kulturgeschichte, Völkerkunde usw. liegen so günstige Erfahrungen vor, daß man von dieser Art Volksaufklärung, die vorwiegend unterhaltend, manchmal geradezu spannend, immer interessant und möglichst auch etwas humorvoll sein muß, doch auch noch recht vieles und hoffentlich Gutes erwarten darf. Beileibe nicht durch die immer aussichtslose Verquickung mit dem Spielfilm! Sondern einzig durch Herausschälung und Hervorkehrung des filmmäßig Wirkungsvollen, den Laien Fesselnden. Derartige Themen, die unendlich viel wichtiges Wissen in weiteste Volkskreise bringen, zahlreiche wertvolle Anregung zum Nachdenken und Weiterarbeiten bieten werden, gibt's reichlich und sie finden stets ihr Publikum. Sie sind also für die Herstellungsfirma, für Verleiher und Theaterbesitzer geschäftsmäßig ohne allzu großes Risiko auswertbar. Und das ist Vorbedingung für ihre Verbreitung. Denn was nützen die besten Volksbelehrungsfilme, wenn sie niemand ansieht. Und wem schadet es, wenn das Laienvolk für unterhaltsame Belehrung, die verantwortungsbewußt, aber doch lockend und fesselnd geboten wird, dasselbe opfert wie für alltägliche, platte Unterhaltungsware?

Zum Schluß möchte ich die Gründe nennen, warum ich anfangs vor der Betätigung des Arztes als Filmhersteller warnte. Es ist nämlich nicht ganz so einfach, wie sich's Dr. X. und San.-Rat Y., selbst Professor Z. meist vorstellen. Man kann wirklich nicht mit dem Kurbelkasten unterm Arm acht Tage lang durch ein paar Kliniken oder Institute ziehen, herunterkurbeln, was paßt, und nach weiteren acht Tagen den fertigen 2000 m-Film vorführen. Es kostet viel Zeit, noch mehr Geld und ein wenig auch Erfahrung. Jeder, auch der wissenschaftliche Film, erfordert ein Manuskript, das die Gesetze des Films nach allen Richtungen hin berücksichtigt, erfordert Regie, d. h. die Fähigkeit, bildhaft geschaute Bewegungen zu ordnen und zu erfolgreicher Ge-

Digitized by Google

samtwirkung zusammenzufassen, erfordert ferner technisches, photographisches, ja sogar journalistisches Können und vor allem ein gewisses Gefühl für die Psyche der Laien. Ferner, ihr Herren Kollegen, die Warnung: nicht jedes Thema, mag's Euch noch so wichtig, interessant und der Verbreitung durch den Film wert erscheinen, eignet sich für das b e l e b t e Bild; oft tut's eine gedruckte Abhandlung oder eine Lichtbilderserie besser. Schließlich, wenn unter dem Titel „Arzt und Film" der Arzt vor dem Film gewarnt wird, sei auch das Wichtigste nicht verschwiegen: wer Filme macht, und seien es auch „nur" wissenschaftliche oder Kulturfilme, der muß mit Leib und Seele dabei sein, sich vertiefen in den Geist, in den Atem, in das Tempo der Sphinx „Film". Und die Straße, die durch das Filmland führt, ist dornenreich, der Lohn geschaffter Arbeit, geschaffener Werke ist, wenigstens anfangs, meist viel mehr ideell als materiell. Aber ohne Ideale wird, auch in dem trockenen Reich verfilmter und filmender Wissenschaft, selbst in einer so ganz aufs Technische, Fabrikationsmäßige eingestellten Industrie — ohne Ideale wird aus einer Ehe zwischen Arzt und Film nie ein rechtes Geisteskind entspringen.

Digitized by Google

Der Steinachfilm

Von

Dr. Oskar Kalbus

Die Herstellung des Steinachfilms ist eine Tat ersten Ranges und die Bildung eines weiteren Gliedes in der Kette von Filmen, die ein bedeutungsvolles internationales wissenschaftliches Problem laufbildmäßig darstellen und populär machen. Der Steinachfilm auch ist ein Ereignis für die Wissenschaft, die durch ihn neue Wege zur dokumentarischen Festlegung und Verbreitung wissenschaftlicher Forschungsergebnisse kennengelernt hat, für die Filmindustrie, die mit diesem Film eine Probe exakter wissenschaftlicher Arbeit bestanden hat, für das Kinogewerbe endlich, das durch den Steinachfilm auf breitester Basis mit volksbildnerischen und wissenschaftlichen Kreisen in Fühlung kam und einen Kontakt zwischen Wissenschaft und Volk hergestellt hat. Trotzdem sind Entstehung, behördliche Beurteilung und Verbreitung des Films in Deutschland und im Auslande im Grunde recht traurige Kapitel in der Chronik der Lehrfilmindustrie und stehen in schroffem Gegensatz zu dem Mut der leitenden Männer der Ufa, die für diesen Film große Kapitalien bereitgestellt haben, im Gegensatz auch zu der praktischen Arbeit meines Freundes Dr. med. Thomalla, der sein bestes Können und Wollen in dem Steinachfilm investiert und sich mit ihm ein bleibendes Denkmal auf dem Felde des medizinischen Laufbildes gesetzt hat.

Von den medizinischen Problemen der Steinachschen Theorie und ihrer filmtechnischen Verankerung soll in dieser Abhandlung nicht mehr als notwendig gesprochen werden. Das alles gehört in medizinische Wochen- oder Zeitschriften und wird der Arbeit einer fachmedizinischen Feder vorbehalten sein müssen. Hier soll nur von den dunklen Wegen, gewissermaßen von dem Leidenswege des Steinachfilms gesprochen werden, weil die Filmindustrie aus diesem traurigen Kapitel für kommende ähnliche Probleme viel lernen und frühzeitig Waffen zum Kampf gegen Schicksal und Schikane schärfen kann.

In Wien saß seit Anfang dieses Jahrhunderts ein Professor der Physiologie — ein schöner Mann mit lieben, klugen, schalkhaften Augen — und grübelte Tag für Tag, wochen-, monate-, jahrelang über Geschlechtsmerkmale, Keimdrüsen und innere Sekretion nach: Steinach.

Digitized by Google

Den Reflexionen folgten methodische vivisektorische Experimente an Meerschweinen und Ratten. In den Jahren 1910, 1912, 1913, 1916, 1918, 1920 fanden Reflexionen und Experimente Niederschläge in medizinischen, physiologischen und biomechanischen Zeitschriften mit dem interessanten Ergebnis, daß Hoden und Eierstock nicht nur Befruchtungsfunktionen, sondern wichtige hormonale Einflüsse haben, die sowohl die somatischen als auch die psychischen Sexuszeichen bei Tier und Mensch endgültig bestimmen. Steinach hatte damit die Pubertätsdrüse „entdeckt" und ihr eine vor ihm unbekannte oder wenigstens unterschätzte Bedeutung verliehen.

Jede neue Entdeckung und jeder Entdecker werden von der Zunft anfänglich angefeindet. Dem Forscher Steinach erging es nicht anders. Er wurde in medizinischen Zeitschriften und Büchern, auf Lehrstühlen und Kongressen mit allen Mitteln kollegialer Kampfmethoden angegriffen und bekämpft. Dieser von kleineren Gelehrtengruppen geführte Kampf gegen Steinach verblaßte aber bald vor dem gewaltigen Ringen, das seit 1914 in den Karpathen, in Polen, am Isonzo und in Mazedonien ausgefochten wurde. Man vergaß während des Weltkrieges sehr schnell die große vorkriegszeitliche Prophezeiung der Verjüngungsmöglichkeit und leider auch ihren großen Propheten. Der unglückliche Kriegsausgang und die soziale Not der Folgezeit drückten dann jeden Forscher und Gelehrten unter das Niveau des Proletariers herab — und so auch den Verkünder der „Verjüngung". Staat und Privatkapital gaben keinen Heller mehr für Laboratorien, Meerschweinchen und tägliches Brot. Eine Katze oder ein Hund kosteten in Wien in der Zeit der Hungersnot die Hälfte eines Professorenhonorars. Steinach mußte seine Arbeiten einstellen.

Auf den vier anderen Erdteilen wurden die Steinachschen Forschungsergebnisse begeistert aufgegriffen, nachgeprüft, ergänzt und teils sachlich, teils phantastisch erweitert. Die Übertreibung und Überschätzung des Verjüngungsvorganges beim Menschen sprangen clownhaft auf die Variétébühne, in Coupletverse, Operettentext und Witzblatt hinein und ließen durch eine „Verjüngungskur" Greise in wenigen Minuten zu Kindern werden. Ein ergreifender Schicksalsschlag für den Wiener Forscher. Valutastarke Kollegen wanderten stolz auf Wegen, für die er Wegweiser aufgestellt hatte, die aber für ihn selbst durch die Not der Zeit ungangbar geworden waren. In seinem eigenen Vaterlande aber sprachen oder sangen nur Konferenziers, Clowns und Soubretten in ulkhafter Verzerrung von einem wissenschaftlichen For-

Digitized by Google

schungsergebnis, für das Hunderte von Nachtwachen über Büchern und sezierten Tierleibern geopfert worden sind.

Da kam eines Tages in Berlin irgendein kluger Kopf — kein Mediziner oder Filmfachmann — beim Überlesen eines Zeitungsartikels über die Verjüngung auf den genialen Gedanken, Steinachs Forschungsarbeiten zu „verfilmen". Die Idee wurde schnell und entschlossen finanziert, die Kulturabteilung der Ufa und ihr von vielen verkannter, aber zielbewußter Leiter Krieger führte sie zusammen mit Thomalla unter größten Schwierigkeiten aus. Steinach sträubte sich zuerst vor einer Verfilmung seiner Arbeit, was zu seiner Ehre festgestellt werden muß, weil ihm oft der Vorwurf marktschreierischer Reklame von seinen wissenschaftlichen Gegnern gemacht wird. Erst der Bundespräsident des deutsch-österreichischen Volksstaates und höchste amtliche Stellen bewogen Steinach, seine chirurgische Kunstfertigkeit an Kleintieren, seine Präparate und sonstigen Arbeitsergebnisse den Jupiterlampen, dem Tricktisch und dem Objektiv der Filmkamera auszuliefern. Die dunklen Räume der biologischen Versuchsanstalt der Akademie der Wissenschaften in Wien waren allerdings für Filmaufnahmen gänzlich ungeeignet. Die Ufa baute kurzerhand ein Laboratorium und zahlreiche Versuchsställe mit allen notwendigen Durchlüftungs-, Entwässerungs- usw. Anlagen. Steinachs Forschungsarbeiten kamen in vollem Umfange durch die Ufa wieder in Gang.

Ich war zusammen mit Dr. Thomalla im Jahre 1920 bei Steinach in Wien und habe dort interessante und zugleich schwere Stunden im Rattenkäfig verbracht. Interessant, weil mir alles neu und Steinach in seinem weißen Ärztekittel ein liebenswürdiger Erklärer seiner Theorie war, schwer, weil der Wiener Forscher sich mit der Mentalität des Films und des Kinopublikums nicht abfinden oder versöhnen konnte. Die Redaktion der Zwischentitel, die eine ungeheure Fülle von wissenschaftlichem Stoff aufnehmen mußten, ließ beinahe das ganze Verfilmungsproblem scheitern. Enthielt doch die erste Fassung des Manuskriptes Titelangaben in einer Länge, deren Vorführung allein über drei Stunden beansprucht hätte. Wir wollten einen Film herstellen, Steinach dagegen ein wissenschaftliches Werk. Wir sahen im Geiste die Leinwand und das Kinopublikum, er vielleicht den Nobelpreis. Die Zusammenarbeit bestand deswegen aus ständigen Konzessionen und Vergleichen von diplomatischer Spitzfindigkeit, die aber doch alle Gegensätze nicht überbrücken konnte. So entstanden als versöhnender Ausgleich der

Digitized by Google

verschiedenen Meinungen nach zweieinhalb Jahren ununterbrochener wissenschaftlicher, technischer, zeichnerischer und dramaturgischer Arbeit zwei Filme, eine populäre Fassung für die Kinotheater, eine wissenschaftliche Fassung zu Lehrzwecken: „Der Steinachfilm" und „Steinachs Forschungen".

War die Geburt des Steinachfilms schon schwierig genug, so war die Taufe erst recht keine leichte Arbeit. Die Taufe eines Films ist die Zensur. Die etwas übertrieben ängstliche Berliner Prüfstelle trommelte einen Stab von medizinischen und biologischen Kapazitäten als Sachverständige zusammen und verwandelte das Tribunal in einen wertvollen Chirurgenkongreß. Breitspuriger wissenschaftlicher Dünkel, Professorenneid, Antisemitismus, falsches Schamgefühl, nicht zuletzt Kino- und Filmfeindlichkeit brauten ein Sachverständigenurteil zusammen, das den Zensoren den Mut nahm, den Steinachfilm für öffentliche Vorführungen zuzulassen. Erst ärztliche Autoritäten wie v. Wassermann, Klapp, Straßmann, Adam, Fraenckel, Lennhoff u. a. m., ferner bekannte Männer der Öffentlichkeit wie Stresemann, der Zentrumsabgeordnete Fleischer, die sozialdemokratische Provinzialschulrätin Frau Dr. Wegscheider, Alfred Kerr, Oskar Bie, Max Osborn, Kurt Pinthus, Franz Servaes mußten von mir als Begutachter des Films aufgestellt werden, um vor der Oberfilmprüfstelle die Aufhebung des ersten Urteils und die Zulassung des Films für öffentliche Vorführungen zu erkämpfen. Die Erfahrung hat später deutlich bewiesen, daß das Bedenken des ersten Richterkollegiums vollkommen unbegründet war. Es haben Hunderttausende in Deutschland den Steinachfilm im Kinotheater oder Vortragssaal gesehen, aber es ist kein einziger Fall bekannt geworden, daß sich Zuschauer würdelos benommen, die „öffentliche Ordnung und Sicherheit gefährdet" oder etwa ihre bis zur Steinachfilmvorführung reingehaltene Seele verdorben hätten. Das deutsche Volk hat in allen seinen Schichten gerade beim Steinachfilm bewiesen, daß es durch schulmäßige Vorbildung und moralische Stärke reif genug ist, die Darlegung und Behandlung eines sexuellen Themas in breitester Öffentlichkeit und nicht nur bei getrennten Geschlechtern ernst und würdevoll aufzunehmen.

Der Steinachfilm ist in Deutschland in allen großen, mittleren und kleinen Städten, teils mit, teils ohne Vortrag gezeigt worden. Der Film hat Aufklärung und Wissen verbreitet, zum Nachdenken und zur Selbstbeobachtung angeregt. Mir haben Ärzte erzählt, daß sie seit dem Steinachfilm mit ihren Patienten im Falle von Drüsenerkrankungen ohne

Digitized by Google

weiteres von der inneren Sekretion sprechen könnten und von den Laienpatienten verstanden würden. Mir haben Volksbildner und Jugenderzieher berichtet, daß sie mit dem Steinachfilm eine sexuelle Aufklärung ihrer Zöglinge vorgenommen haben, weil der feine, fast unmerkliche Übergang in dem Film von dem in seiner sexuellen Tätigkeit alltäglich und leicht zu beobachtenden Tier zu dem in sexueller Hinsicht streng zugeknöpften Menschen die Überbrückung der heikelsten Erklärungen erleichtert und vor allen Dingen das Sexualproblem in einen entwicklungsgeschichtlichen Rahmen spannt und in das Gesamtbild des natürlichen Geschehens zwischen den beiden Geschlechtern einstellt. Studenten haben durch den Film wertvolle Kollegstunden erlebt und Ärzte vom Lande und aus kleinen Städten ihr Wissen auf dem laufenden gehalten. Nicht zuletzt hat der Steinachfilm dazu beigetragen, die menschlichen Zwitter und Homosexuellen vor voreiliger Verdammung und Verachtung zu schützen und wissenschaftliches Verständnis für die organischen Anlagen dieser Unglücklichen zu wecken.

Das Ausland hat den Steinachfilm fast ausnahmslos abgelehnt. In Rußland, Polen und in einigen kleinen unbedeutenden Staaten des Balkans ist er wie in Deutschland vorgeführt worden. In England und Amerika, wo man das Wort „Hoden" nicht einmal in Zeitungen drukken darf, ist dem Steinachfilm durch Prüderie und Scheintugend der Weg versperrt worden. Mir sagte kürzlich in London das bekannte liberale Parlamentsmitglied Kenworthy, mit dem ich über die Auswertung des Einstein- und Steinachfilms in England sprach: „Das deutsche Volk ist ein wundervolles Volk, weil es solche Filme versteht. Unserm Volk fehlt die Bildung dazu, und deshalb wird kein Verleiher oder Kino Ihre Filme kaufen". In Frankreich, Spanien und Italien fürchtete man die Heißblütigkeit des gewöhnlichen Mannes und ekstatische Mißgriffe im Dunkel des Kinos. In der Tschechoslowakei sitzen hartnäkkige Steinachgegner unter Führung des bekannten Biologen Maresch, die — wie in erster Zensurinstanz in Deutschland — als Sachverständige weniger den Film, als vielmehr Steinach verdammt haben. Ich habe tagelang in Prag mit Maresch zusammengesessen und versucht, ihn in seiner Feindschaft gegen den Verjüngungsgedanken umzustimmen und ihn wenigstens für den Film zu erwärmen — ohne Erfolg. Skandinavien ist nicht wissensdurstig genug, um die Zensurprobe zu bestehen. Je kultivierter, gebildeter und aufgeklärter die Nationen sind, desto mehr haben sie sich gegen die Aufklärung über Steinachs Lehre verschlossen. Die an Bildung ärmsten europäischen Völker wie Polen,

Digitized by Google

Russen und Balkanbewohner haben bildungshungrig und zugleich mit Bewunderung den Steinachfilm betrachtet und alles Neue in ihm zur geistigen Verarbeitung aufgesaugt. Für den kultivierten Mitteleuropäer gibt es anscheinend noch immer am und im menschlichen Körper „anständige" und „unanständige" Organe — eine zimperliche und altjüngferliche Auffassung, geboren aus falscher Erziehung, Tradition gesellschaftlicher Konvention. Alles in allem eine bedauerliche Tatsache, weil die deutsche Kulturfilmindustrie seit dem Leidenswege des Steinachfilms nicht mehr recht weiß, ob sie heute ein wissenschaftliches Thema in filmische Bearbeitung nehmen darf, das morgen vielleicht als Film verboten wird und als Exportware keinen Markt findet. Das aber macht unsicher in der Sujetwahl und mutlos in der Arbeit.

Digitized by Google

Operationsfilme

Von

Dr. A. von Rothe

Die chirurgische Technik besteht ausschließlich aus Bewegungsvorgängen, so daß es ohne weiteres klar ist, daß es nur ein Mittel gibt, dieselbe wirklich naturgetreu zum Zwecke des Lehrens darzustellen: die Kinematographie. In dieser Erkenntnis hat sich wohl als erster der bekannte Pariser Chirurg Doyen mit dem Problem der Darstellung von chirurgischer Technik durch dieselbe beschäftigt und auch im Laufe der folgenden Jahre in fast allen Ländern der Welt Nachahmer gefunden.

Die Mittel, deren sich diese Chirurgen bedienten, waren die der gewöhnlichen Atelieraufnahmen: Kohlenlampen im Operationssaal, auf dem Stativ ein Kurbelapparat, den der „Operateur" in Bewegung setzte. Da wir gewöhnt sind, die zu operierende Fläche des Patienten möglichst nach oben zu kehren, um den Chirurgen eine gute Übersicht zu gewähren, so war bei der Anordnung natürlich, daß man zunächst nur Aufnahmen machte, die

1. eine seitliche Ansicht der Wunde darboten,

2. keine wesentliche Vergrößerung des Wundgebiets gestattete; denn der Aufnahmeapparat mußte ja den assistierenden Ärzten und Schwestern weichen, die den operierenden Arzt und den Operationstisch umgaben, und durch eine Lücke zwischen ihnen hindurch sein Bildfeld suchen.

So erhielt man Bilder, die, weit entfernt davon, Großaufnahmen darzustellen, die Wunde in ihrer natürlichen Größe wiedergaben und daneben das ärztliche und Pflegepersonal in seiner Tätigkeit zeigten.

Damit war aber alles andere erreicht als der eigentliche Zweck, weil aus einer derartigen Aufnahme allenfalls der Laie einen Überblick über die groben Vorgänge im Operationszimmer gewinnen, nie und nimmer aber die Schüler die Einzelheiten der Technik der Chiurgen übersehen konnten; denn die Wunde war, wie gesagt, kaum vergrößert und zeigte statt der natürlichen Farben rot, weiß, gelb, die untereinander einen einigermaßen gut wahrnehmbaren Kontrast bilden, jetzt im Film nur Nuancen von schwarz und weiß, sie war also in Wirklichkeit schlechter zu erkennen als die natürliche Wunde. Der praktische Erfolg war der,

Digitized by Google

daß solche Filme bald öffentlich im Kino als Sensation gezeigt wurden und damit war ihr Schicksal als wissenschaftliches Hilfsmittel besiegelt.

Ganz besonders die deutsche, oft kleinlich exakte Art des Lehrens und Forschens lehnte die Filme auf das entschiedenste ab. Bald suchte man daher möglichst wenig von der Seite aufzunehmen und möglichst nahe an die Wunde heranzukommen. Man traf nun folgende Anordnung: Der Aufnahmeapparat wurde mit seinem Stativ auf ein erhöhtes Podium gesetzt und nach Möglichkeit schräg gestellt. In der entgegengesetzten Richtung neigte man den Operationstisch, so wie es bei gynäkologischen, d. h. Frauenunterleibs-Operationen hin und wieder Brauch ist. So erreichte man wenigstens, daß man nicht eine allzusehr verzerrte Seitenansicht bekam und daß die Wunde vergrößert wurde. Auch andere als Unterleibsoperationen versuchte man auf diese Weise darzustellen. Dabei kamen aber naturgemäß infolge der schrägen Lagerung z. B. die Darmschlingen in eine so unnatürliche Lage, daß die Operationen im Film, wenn die Einzelheiten sichtbar gewesen wären, nur ein Zerrbild der eigentlichen Operationen ergeben hätten. Auch der umständliche Aufbau, der vor der Operation, z. T. auch während derselben, stattfinden mußte und zeitraubend war, ließ das Ziel nicht erreichen, da es auch so nicht möglich war, eine Nahaufnahme des Operationsfeldes zu erhalten, die alle Einzelheiten der Technik klar darstellte. Dieser Aufenthalt schädigte den in der Narkose befindlichen Patienten. Außerdem machten sich bei den inzwischen in der Antisepsis und Asepsis geschulten Operateuren immer stärkere Bedenken gegen die Sauberkeit des Verfahrens geltend, so daß sie die Aufnahmen im Interesse ihrer Patienten ablehnten.

So kam es, daß im Verlauf langer Jahre wohl hie und da einige Operationen aufgenommen wurden, aber es mußte naturgemäß bei solchen gelegentlichen Aufnahmen, die zufällig einen günstigen Einblick ergaben, bleiben. Man war daher noch weit davon entfernt, den chirurgischen Film als Lehrmittel verwenden zu können.

Jahre hindurch lag dieses ureigenste Gebiet des Films brach. Im Jahre 1914 begann ich mich diesem zuzuwenden, konnte aber infolge des Krieges erst einige Jahre später an die praktische Ausarbeitung einer neuen Methode gehen.

Dabei stellte ich folgende Forderungen auf:

1. Der „Kinooperateur" muß
   a) wegen der ärztlichen Schweigepflicht, b) weil er aseptisch nicht geschult ist, aus dem Operationssaal verschwinden.

Digitized by Google

2. Die äußeren Bedingungen der Aufnahmen müssen so sein, daß sie vor den strengsten aseptischen Forderungen standhalten.

3. Jeder Aufbau vor oder während einer Operation muß wegfallen.

4. Der Apparat muß jederzeit und in jeder Stellung sofort verwendbar sein.

5. Jeder Aufenthalt durch Auswechseln von Kassetten usw. muß wegfallen.

6. Der operierende Arzt muß mit seinen sterilen Händen selbst das Bildfeld ein- und scharfstellen können.

7. Jede grobe Einstellung des Apparates muß gleichfalls vom operierenden Arzt selbst durch einen kurzen Griff ausgeführt werden.

Die Anordnung wurde demgemäß folgende: Der Apparat, der an einem Rohr montiert ist, kommt durch ein zweites Führungsrohr von der Decke herab. Die Kassetten, die 600 Meter Film fassen, liegen im Oberlicht, und der Film wird durch einen lichtdichten Führungskanal in den Apparat hinein- und aus demselben herausgeführt. Vier Kohlenscheinwerfer stehen entweder in zwei Nebenräumen oder im Oberlicht, so daß also der Saal frei von Kohlenstaub ist. Vier an der Decke oder im Oberlicht angebrachte Spiegel werfen das Licht konzentrisch auf das Operationsfeld. Jede Bewegung des Apparates, Heben, Senken, Drehen und Neigen wird durch Motore ausgelöst, deren sämtliche Leitungen auf einem kleinen Schalttisch vereint sind. Dieser ist steril abzudecken und die Kontakte mit sterilen Griffen zu versehen. Getrieben wird der Apparat von einem gleichfalls außerhalb des Raumes angebrachten Motor, der mittels eines Gestänges die jetzt vom Apparat weit entfernten Kassetten synchron mit diesem treibt. Der Kontakt, der diesen Motor auslöst, ist als Fußkontakt ausgebildet, mittels dessen der Arzt während der Operation den Film beliebig anhalten und laufen lassen kann.

Weiterer technischer Einzelheiten möchte ich mich hier enthalten, da sie zu weit führen würden. Hier sei nur so viel gesagt, daß es durch dieses Verfahren möglich ist, Nahaufnahmen, die auch die geringsten Kleinigkeiten der Wunde gut sichtbar machen, herzustellen, ohne den Kranken zu schädigen. Es ist erreicht, daß sich nunmehr nicht der Chirurg nach dem Kinooperateur richtet, sondern umgekehrt das ganze Aufnahmeverfahren nach dem Chirurgen.

Welchen Zweck hat nun der so hergestellte Film? Es ist wohl auch dem Laien bekannt, daß der Student während seiner Studienzeit außerordentlich wenig von den eigentlichen Vorgängen in der Wunde zu sehen bekommt. Hat er das Glück, im Operationssaal zu stehen, so

Digitized by Google

muß er mühsam zwischen den Köpfen der Assistenten und helfenden Schwestern hindurch einen Blick auf die Wunde zu erhaschen suchen. Das gelingt ihm bestenfalls auf wenige Augenblicke, so daß er ein fortlaufendes Bild der Operation nie zu Gesicht bekommt; und dasselbe ist in noch höherem Maße der Fall, wenn er, auf dem Amphitheater sitzend, das Bild der Operation mit dem Opernglas sucht. Jeder noch so eifrige Mediziner hat wohl endlich, ermüdet von solchen vergeblichen Versuchen, die Zeitung aus der Tasche gezogen, oder den Hörsaal verlassen. Mit einem Schlage ändert sich die Lage durch die Kinematographie. Den chirurgischen Film können 300—400 Lernende zu gleicher Zeit gleich gut sehen und den Erklärungen des Lehrers folgen. Kein meteorartig vorbeihuschendes Bild irgendeiner Operationsphase, sondern nur die Wunde und arbeitenden Hände des Operateurs in zwanzig- bis dreißigfacher Vergrößerung ziehen in gesetzmäßiger Folge an seinem Auge vorüber. Erst jetzt bekommt er einen Begriff von den vielen Erfordernissen der chirurgischen Technik, von der genauen topographischen Kenntnis, die zur Ausführung einer solchen Operation notwendig ist. Freilich kann man die Frage aufwerfen: muß denn der Student überhaupt die chirurgische Technik genau kennen lernen? Genügt es denn nicht, wenn er überhaupt einen Begriff davon bekommt, daß solche Operationen ausführbar sind? Da möchte ich mit einer anderen Frage antworten. Wozu muß denn der Student zwei Semester chirurgische Klinik hören und seine Stunden im Amphitheater des Operationssaales absitzen? Wäre es dann nicht viel zweckmäßiger, ihm nur einen theoretischen Vortrag zu halten und den Kranken vor und nach der Operation zu zeigen? Ich glaube, nein. Der Student soll und muß die Einzelheiten der Operationsvorgänge verfolgen können, denn nur so ist er in der Lage, sich in die Technik der Methoden allmählich hineinzufinden, da er später alle sogenannten Notoperationen auch als Praktiker gut auszuführen imstande sein muß. Somit haben wir im chirurgischen Film ein Mittel,

1. den chirurgischen Unterricht durch anatomisch-topographische Darstellungen zu vertiefen (wir können sonst bekanntlich Leichen nicht in den Operationssaal nehmen),

2. die chirurgische Technik überhaupt gut sichtbar zu machen,

3. verschiedene Methoden ein und derselben Operation in vergleichender Weise vorzuführen,

4. seltene Fälle darzustellen, die also auch, wenn sie klinisch nicht vorhanden sind, stets gezeigt werden können.

Digitized by Google

Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß der chirurgische Film den klinischen Unterricht weder ersetzen soll noch kann, zu seiner Vertiefung aber, wie gesagt, unentbehrlich ist.

Aber noch weit größer ist das Gebiet, das der chirurgische Film umfaßt. Wir können Mayo-Rochester in Berlin, Bier-Berlin in Spanien, Rovsing-Kopenhagen in Italien operieren sehen, d. h. wir können die chirurgische Technik nicht beschrieben durch das Wort, sondern in authentischer Darstellung von Land zu Land austauschen und uns so gegenseitig befruchten. Was das für Kongresse bedeutet, wird auch dem Laien leicht begreiflich. Ein weiteres Gebiet ist die kontinuierlich fortlaufende Darstellung von technisch-chirurgischen Neuerungen. Wie ein Zentralblatt für Chirurgie, auf das wohl jeder Chirurg in seinem Lande abonniert ist, werden sich die Chirurgen auf die Filmvorführungen abonnieren und so viel schneller und deutlicher, erhaben über jede Diskussion, Änderungen der Technik studieren können, nicht nur solche aus dem eigenen Lande, sondern über die Grenzen desselben hinaus aus dem Gebiet der ganzen Welt.

Und endlich sei der Anwendung des chirurgischen Films in Fortbildungskursen für praktische Ärzte gedacht. Gerade der praktische Arzt auf dem Lande, der vieles selbst ausführen muß, für das der Städter einen Spezialarzt hinzuziehen kann, bedarf der technischen Weiterbildung, und diese gewährt ihm ohne weiteres der Film und erspart ihm teure Reisen und Vertretungen.

Verfasser persönlich hat es sich zum Ziel gesetzt, die Kinematographie zunächst für die Chirurgie in diesem Sinne dienstbar zu machen. Es besteht eine Arbeitsgemeinschaft zwischen den chirurgischen Universitätskliniken Berlin-Breslau-Frankfurt a. Main, die sich auf immer weitere Universitäten ausdehnt. Diese Kliniken sind im Begriff, ein Handbuch der Chirurgie im Film kapitelweise herauszugeben. Eine ähnliche Organisation, an der erste Wissenschaftler mitarbeiten, besteht in Spanien und ist in Italien, Dänemark und in der Schweiz in Gründung begriffen. Sie soll sich weiter ausdehnen über die ganze zivilisierte Welt und bezweckt einen internationalen Austausch der chirurgischen Technik.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir heute die Behauptung aufstellen, daß gerade die Chirurgie das größte und vornehmste Gebiet des wissenschaftlichen Films darstellt. Trotzdem hat das mir vom Kultusministerium in der Charité zur Verfügung gestellte Institut es sich zur Aufgabe gemacht, auch auf den anderen Gebieten der Medizin und

Digitized by Google

Veterinärkunde den Film wissenschaftlich auszunutzen und weiter die Kinematographie so den Anforderungen derselben anzupassen, das sie nicht nur in der Lehre, sondern auch in der medizinischen Forschung sehr wertvolle Dienste leisten kann.

Digitized by Google

Das Übersinnliche im Film

Von

Dr. Oskar Kalbus

Wenn man sich die Aufgabe stellt, die Möglichkeiten der filmischen Aufnahme und Wiedergabe des Übersinnlichen festzustellen oder auszubauen, so wird man von vornherein gezwungen sein, den Ausdruck „übersinnlich" nicht zu eng zu umgrenzen.

Das Übersinnliche ragt nach philosophischer Definition über die Sinnenwelt hinaus und ist von ihren Bedingungen unabhängig. Das Übersinnliche im eigentlichen Sinne ist also nicht mit Sinnesorganen, sondern nur verstandes- oder gefühlsmäßig, nicht zuletzt mit religiösem Glauben zu erfassen. Auf diesem Gebiete muß sich aber die Kinematographie als Fremdling fühlen, weil ihre Apparatur an die Bedingungen der photographischen Technik gebunden ist, die ihrerseits im Rahmen der camera obscura mit dem Organ des Sehsinns, dem Auge, eng verwandt ist. Die Kinematographie kann also die Vorgänge der Außenwelt oder innere herausgespiegelte Vorgänge nur dann auffangen und wiedergeben, wenn auch das menschliche Auge sie direkt oder im Spiegel erblicken kann. Da das Übersinnliche mit der Sinnenwelt nichts zu tun hat, also auch von dem Auge als Sinnesorgan nicht „empfunden" werden kann, so ist das Übersinnliche im psychologischen Sinne kein Objekt der Kinematographie. Ich werde daher das Übersinnliche in wesentlich erweitertem Sinne auffassen und die spiritistischen, Materialisations-, telepathischen und hypnotischen Phänomene im Rahmen des gestellten Themas beleuchten.

Die Kinematographie wird in ihrem Interesse für den Spiritismus aus obigem Grunde nicht die psychologischen, sondern nur die physikalischen Vorgänge beobachten können. Einige physikalische Phänomene, wie Klopftöne, Spielen auf Musikinstrumenten usw. schalten von vornherein aus, weil sie als akustische Erscheinungen kinophotographisch nicht zu registrieren sind. Dasselbe ist der Fall mit dem automatischen Sprechen oder Schreiben (Pneumatologie) von Medien, weil es hier einzig und allein auf den Inhalt der geschriebenen oder gesprochenen Sätze, nicht aber auf die Mechanik ihrer Wiedergabe ankommt. Das seelische Doppelleben (Doppel-Ich), die Gewichtszunahme und -Abnahme sonst unveränderter Gegenstände und andere

Digitized by Google

nebensächliche und für das Thema unbedeutende Phänomene kommen aus Mangel an bildmäßig erfaßbaren Bewegungen für den Film gleichfalls nicht in Frage.

Der Film wird sich daher gemäß seiner Natur auf alle sichtbaren Bewegungsvorgänge in der metaphysischen Welt beschränken und sich die Aufgabe stellen müssen, an der Aufdeckung und Erklärung der physikalischen Vorgänge dieser „geisterhaften" Bewegungen mitzuarbeiten, um diesen ganzen Fragenkomplex endlich entweder zur „Tatsache" werden zu lassen oder ihn in das Gebiet des Betruges oder der Taschenspielerei zu verjagen. Ich sehe in dieser Aufgabe des Films eine hohe und wissenschaftlich nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Erforschung des Spiritismus. Die unsichere und oft durch Autosuggestion stark gehemmte persönliche Beobachtungsfähigkeit der Séanceteilnehmer und Experimentatoren muß bei der Aufnahme des Tatbestandes in jedem Falle vom Film als Kontrollapparat unterstützt werden. Das Negativband des kinematographischen Aufnahmeapparates wird von den sogenannten physikalischen Manifestationen drei Arten auffangen müssen: Vorgänge des Alltags, wie Bewegungen von Gegenständen (Telekinese), Heranfliegen von Blumen und Gegenständen aller Art aus der Geisterwelt usw.; abnorme Erscheinungen wie die Levitation, d. h. das Freischweben organischer oder unorganischer Körper oder deren Verschiebung in horizontaler Richtung; endlich Vorgänge, die als „Durchdringung der Materie" in der Fachwissenschaft bezeichnet werden.

Die spiritistischen Ereignisse haben im Laufe der letzten Jahrzehnte an Kompliziertheit abgenommen und sind immer mehr auf einfache Erscheinungsformen reduziert worden. Aus diesem Grunde beten die modernen Spiritisten die ältesten und längst entlarvten Medien wie Henry Slade, Eusapia Palladino, Anna Rothe u. a. blindgläubig an und schwören auf sie. Von und mit diesen Medien sind aber niemals Filmaufnahmen gemacht worden, weil die Blütezeit der meisten mediumistischen „Tatsachen" vor den Jahren der Erfindung der Kinematographie liegt. Wie wertvoll und dokumentarisch bedeutend wäre heuzutage eine kinematographische Aufnahme von der Arbeit des Schieferstifts eines Henry Slade oder der Ortsveränderung seiner Tische und Stühle! Wie begrüßenswert wären Filme über die schwebenden Zithern, Harmonikas, Tischchen und über die wandernden Polsterstühle der Eusapia Palladino und über ihre ausgestrahlten Pseudopodien! Welche Überraschung hätte ein Film über die heranfliegenden Blumen

Digitized by Google

und Nippes der Frau Anna Rothe den sonst so überklugen, in spiritistischen Dingen aber fanatisch leichtgläubigen Großstädtern bereitet!

Alle diese Phänomene sind so geschickt arrangiert worden, daß selbst Männer wie Zöllner, Lombroso u. a. sich haben täuschen lassen. Vielleicht wäre bei diesen Autoritäten eine Täuschung niemals gelungen, wenn sie zur Beobachtung ihrer Medien eine Filmaufnahme verwendet hätten, denn die spiritistischen physikalischen Manifestationen vollziehen sich mit einer solchen Schnelligkeit, daß nur dem kinematographischen Aufnahmeapparat, speziell der Zeitlupe, eine scharfe Beobachtung und eine genaue Einstellung des Objektivs auf die Punkte möglich ist, auf die es gerade ankommt. Ein Film ist niemals subjektiv voreingenommen, er ist unparteiisch, ungläubig und unbedingt wahrheitsliebend.

Allerdings sind Filmaufnahmen von Vorgängen in spiritistischen Sitzungen aus folgenden Gründen nicht ohne weiteres durchzuführen. Das Medium verfällt nur dann in eine „Trance", wenn alle Teilnehmer im Raum „Kette" geschlossen, d. h. sich die Hand gegeben haben, oder die Finger aller Beteiligten sich berühren. Ein Aufnahmeoperateur könnte aber niemals Glied einer solchen Kette sein, da seine Aufmerksamkeit und seine Arbeit auf die Filmaufnahme selbst konzentriert werden müssen. Wenn das Medium vor dem Film Farbe bekennen soll, wird es sich stets durch den Filmoperateur außerhalb der Kette gestört fühlen, und die kinematographisch-methodische Untersuchung wird immer an der Willigkeit des Mediums scheitern. Nur die Eusapia Palladino hat bei ihren gläubigen Anhängern keinen großen Wert auf Kettenbildung gelegt. Ob sie allerdings einem Filmoperateur das notwendige Maß freier Bewegung gestattet hätte, erscheint mir mehr als zweifelhaft.

Die größte Schwierigkeit für filmische Aufnahme spiritistischer Phänomene liegt aber in der Beleuchtung des Sitzungsraumes. Filmaufnahmen sind nur möglich, wenn die aufzunehmenden Objekte überstark beleuchtet werden, wozu oft ein großer Park von Lampen und Scheinwerfern benötigt und verwendet wird. Spiritistische Erscheinungen zeigen sich aber nur in dunklen oder halbdunklen „Kabinetts", die für eine kinomatographische Aufnahme nicht verwendbar sind. Henry Slade arbeitete in Räumen, die von einer Petroleumlampe und in einigen Fällen vom Tageslicht ganz hell beleuchtet waren. Im letzten Falle hätte ein Operateur arbeiten können. Eusapia Palladino ließ dagegen ihr Experimentierzimmer in abgestuften Graden der Hel-

Digitized by Google

ligkeit erleuchten, und jede einzelne Phase der Helligkeit war für die einzelnen Erscheinungsformen typisch und bestimmend. Ein Eingriff in diese Helligkeitsabstufungen zum Zwecke einer kinematographischen Aufnahme hätte den Erfolg der Sitzung in Frage gestellt. Das Zimmer der Anna Rothe war zwar bei den Apporten oft hell erleuchtet, aber im entscheidenden Augenblick rückte das Blumenmedium in eine Zimmerecke, die durch geschickte Anlage zu einer dreieckigen „Dunkelkammer" gemacht wurde, in der es natürlich ganz finster war. Man sieht aus diesen Beispielen ohne weiteres, daß der Film aus technischen Gründen von der Geisterwelt ferngehalten wird, weil sie sich nur in Dunkelsitzungen manifestiert.

Die berühmten Medien hätten meiner Meinung nach auch niemals die Erlaubnis zu einer Verfilmung ihrer Tätigkeit gegeben. Die Medien unserer Tage tun es auch nicht, weil nach Angabe der Medien das Licht hemmende oder zerstörende Wirkungen auf die mediumistischen Phänomene ausübt. Sie alle fürchten den Film, weil er unbestechlich ist und rücksichtslos dem systematischen Betruge und seinen komplizierten Hilfsmitteln nachspüren würde. Solange aber eine Filmaufnahme das Auftreten der übersinnlichen Erscheinungen hindert oder vom Medium abgelehnt wird, sollten ernste und kritische Menschen nie Veranlassung finden, an „Spirits" zu glauben: „Solange die Erscheinungen im Dunkeln auftreten, ist alles als unglaubwürdig abzulehnen." (Albert Moll, Sitzungsantrag in der Psychologischen Gesellschaft, 1921.) Vielleicht versucht man in Zukunft bei lichtempfindlichen Medien Aufnahmen mit unsichtbarer ultravioletter Beleuchtung, deren Bestrahlung möglicherweise vertragen wird. Der Spiritismus findet aber seine Stützen in Sinnestäuschungen und Taschenspielerkunst, die gewissermaßen psychologisch verknüpft sind. Das würde der Film sehr schnell und einwandfrei beweisen können.

Aus diesen Gründen wäre es wirklich dankenswert, wenn recht bald ein Lehrfilm über die Mechanik der Taschenspielerkunst gemacht und darin zum Teil anhand von Zeitlupenaufnahmen die Psychologie und Prinzipien dieser Kunst gezeigt würden. Ein solcher Film würde dem Glauben der breiten Masse an Wunder und Zauberei gründlich das Wasser abgraben und beste Aufklärung und Belehrung über diese Dinge bringen.

In der letzten Zeit hat besonders durch die Veröffentlichung von Dr. v. Schrenck-Notzing eine physikalische Eigenschaft der Medien Aufsehen erregt, die hier nicht übergangen werden darf. Ich denke an die

Digitized by Google

teleplastische Eigenschaft, d. h. an die Hervorbringung von stofflichen Produkten, besonders menschlichen Gestalten und Teilen derselben. Diese letzteren werden Materialisation, der abgeschiedene hypothetische Stoff „Teleplasma" und „Ektoplasma" genannt. Da es sich bei diesen Materialisationen um rein physikalische und mit dem Auge wahrnehmbare Vorgänge handelt, so bietet sich auf diesem Gebiete dem Film weitestgehende Gelegenheit, sich als Kontrollapparat zu bewähren. Wenn es gelingen sollte, mit Hilfe einer Zeitlupenaufnahme filmisch festzuhalten, wie ein Medium aus dem Munde heraus oder aus anderen Körperstellen schleimige klebrige Stoffmassen durch eigene Willensäußerung und durch Anspannung der seelischen Kräfte herauszieht, diese produzierten Stoffmassen transformiert bzw. ihnen bestimmte Formen gibt und sie wieder verschwinden läßt, so wäre dem Okkultismus damit ein Beweismaterial in die Hand gegeben, das einmal überzeugender wirken würde als selbst die wissenschaftlichsten Abhandlungen, ein andermal auch Tausenden von Menschen zur Kontrolle und vor allen Dingen auch zu jeder Zeit vorgeführt werden könnte. Aber auch hier stößt die kinematographische Technik wie bei den übrigen spiritistischen Phänomenen auf Schwierigkeiten. Je schärfer nämlich die Kontrollbedingungen werden, je unsicherer, seltener und unvollkommener werden die Materialisationen. Bei Crookes wurde noch mitten im Zimmer materialisiert, bei Richet zeigten sich menschliche Materialisationen nur noch zwischen den Vorhängen des Kabinetts, bei v. Schrenck zog sich das Medium ganz ins Kabinett zurück und zeigte nur noch amorphe Massen und Porträts. Der Film als Kontrolleur wird also auch hier wieder von vornherein lahmgelegt, weil alle materialistischen Erscheinungen nur bei schlechter Beleuchtung zustandekommen und an Schönheit und Wunderbarkeit in umgekehrt proportionalem Verhältnis mit dem Nachlassen der Beleuchtung zunehmen. Die Okkultisten entschuldigen das von den Medien geforderte Halbdunkel mit der Empfindlichkeit des Teleplasma gegen Lichteindrücke. Immerhin hat v. Schrenck-Notzing in Sitzungen am 25. Juni und 13. Juli 1913 kinematographische Aufnahmen über das „Breiter- und Schmalerwerden, sowie Zurücktreten der Schleiersubstanz in den Mund" gemacht (vgl. Materialisations-Phänomene. München 1914. Tafel XXIX und XXX), doch hat Eva C. ihre Materialisationen solange gegen den Einblick der Filmkamera beschützt, bis ihre Vorbereitungen hinter dem Vorhang beendet waren. In Zukunft muß angestrebt werden, daß Materialisationssitzungen von Anfang an bis

Digitized by Google

zur Beendigung und auch gleichzeitig die Tätigkeit des anwesenden und voraussichtlich mitwirkenden „psychologischen" Impresario während der ganzen Sitzung lückenlos verfilmt werden, um das Bestehen einer okkulten teleplastischen mediumistischen Funktion zu beweisen oder endgültig zu verwerfen, denn die einfache Photographie zeigt stets nur den Effekt, nicht aber seine Vorbedingung und Entwicklung, worauf es in diesem Falle für die wissenschaftliche Erforschung des Problems hauptsächlich ankommt.

Wenn das Gebiet des Spiritismus in einigen Fällen eine Überprüfung und ständige Kontrolle durch den Film zuläßt, so sind die übersinnlichen Wahrnehmungen echter Telepathie nicht optisch einzufangen, obwohl man von einem „räumlichen Hellsehen" und von optisch-psychologischen Eigenschaften spricht. Das hierbei in Frage kommende „sehende Auge" wird entweder von der Großhirnrinde, die Gesichtswahrnehmung ohne normal sichtbare Außenwelt durch Eigentätigkeit des Großhirns gestellt, oder aber die Gegenstände und Ereignisse der Außenwelt werden unmittelbar ohne Zuhilfenahme des körperlichen Apparats empfunden. Es handelt sich bei der Telepathie also um Vorstellungen und Gefühle eines Menschen, die zu gleicher Zeit im Bewußtsein einer anderen Person vorhanden sind und unter Ausschaltung von Raum und Zeit im physikalisch hergebrachten Sinne zur Fernwirkung und Fernsinnigkeit ausgebaut werden können. Telepathische Medien haben nur psychische Eigenschaften. Gedanken und Gefühle als Resultate dieses „inneren" Sehens lassen sich aber nicht kinematographisch aufnehmen, während die optisch und akustisch veräußerlichten Erscheinungen mir nur als Zufall, Gedankenübertragung, Zeichengebung, Selbsttäuschung oder Halluzinationen bekannt sind. Man könnte höchstens einen Zauberspiegel oder ein Kristall in dem Augenblick filmisch aufnehmen, wenn Medien darin Buchstaben, Sätze oder Szenen hellseherischen Ursprungs wahrnehmen, um dadurch den Beweis anzutreten, daß es sich bei den Wahrnehmungen von telepathischen Medien um Wachträume oder Halluzinationen, bei den Medien selbst um Menschen vom visuellen Typus handelt. Ahnungen und Prophezeiungen gehören zwar hierher, aber nicht in das Tätigkeitsgebiet des Films aus Gründen, die auf der Hand liegen.

Da man in der letzten Zeit wieder einmal besonders viel Aufhebens von telepathischen und hellseherischen Phänomenen macht, so könnte wohl ein kurzer Lehrfilm Zweck und Nutzen haben, der die ganze wissenschaftliche Versuchsanlage und Durchführung der tele-

Digitized by Google

pathischen Experimente, d. h. Versuche der Gesichtsübertragungen, Lesen aus geschlossenen Briefen, Auffinden verborgener Gegenstände und die kryptoskopischen Versuche zeigt. Ein solcher Film würde zu weiteren Versuchen bei der breiten Masse anregen und vielleicht wertvolles, sonst verborgenes oder ungewecktes Material hervorbringen.

Obwohl der Hypnotismus nichts mit Okkultismus und Spiritismus zu tun hat und hypnotische Erscheinungen keines übersinnlichen Faktors zu ihrer Erklärung bedürfen, muß das Gebiet des Hypnotismus und der Suggestion an dieser Stelle eine Behandlung finden, weil aus diesem Gebiete wertvolle Filme vorliegen. Die Kultur-Abteilung der Ufa hat vor Jahren von Dr. v. Rutkowski und Dr. Thomalla einen Film „Versuche in Hypnose" herstellen lassen, der in drei Teilen — I. Teil: Mobilitätsversuche, Sensibilitätsversuche, II. Teil: Überempfindlichkeit des Gesichts- und Tastsinnes, III. Teil: Psychische Funktionen und posthypnotische Suggestion — in rein sachlicher Form ohne Spielhandlung eine Reihe interessanter Erscheinungen der Hypnose an einem gut suggestiblen menschlichen Medium zeigt. Dieser Film mußte als erster Versuch natürlich noch unvollkommen bleiben. Erst der von Dr. Thomalla mit dem Berliner Nervenarzt Dr. Kronfeld hergestellte Film „Ein Blick in die Tiefen der Seele" (Der Film vom Unbewußten) der Kulturfilm-Aktiengesellschaft-Berlin führt den Laien in die primitivsten Kenntnisse der Probleme der Suggestion und Hypnose ein und kann in jeder Hinsicht Anspruch auf Vollständigkeit machen. Dieser Film zeigt die körperlichen Erscheinungen in der Hypnose, Lähmungen, Katalepsie, Automatismen, Sensibilitätsphänomene, Beeinflußbarkeit des vasomotorischen Nervensystems, des Herzschlages usw., die hypnotischen Beeinflussungen des Seelenlebens, Erzeugung psychischer Affekte, die Ich-Metamorphose, ferner die Wachsuggestion und die Posthypnose. Er behandelt die Hypnose als Heilmittel und zeigt die Gefahren der Laienhypnose mit ihren Folgeerscheinungen: Benommenheit, Angstzustände usw., schließlich die Hypnose in ihren Beziehungen zum Verbrechen.

Ein Film, der hypnotische Experimente zeigt, wird besonders eine Gefahr in sich bergen: die gezeigten Experimente werden unglaubwürdig erscheinen, und der Beschauer des Films wird leicht den Eindruck gewinnen, daß das Medium gestellt ist bzw. markiert, oder aber sogar kinophotographische Tricks vorliegen. Aus diesem Grunde wird es ratsam sein, daß die für den Film verwendeten hypnotischen

Digitized by Google

Aufnahmesitzungen stets unter Zuziehung eines größeren Ärztekollegiums erfolgen.

Die Aufnahme von Hypnotisierten und hypnotischen Erscheinungen bietet geringere Schwierigkeiten als die spiritistischer Phänomene. Immerhin ist es nicht gerade leicht, geeignete Medien im hypnotischen Zustande im Film aufzunehmen, weil die meisten Medien bei überstarker Beleuchtung ihres Gesichts oder ihres Körpers schwer auf hypnotische Einflüsse reagieren. Das in dem Ufafilm verwandte Medium war gegen starke Bogenbeleuchtung indifferent, aber in dieser Hinsicht auch eine Ausnahme. Es zeigt zwischen seinem normalen Aussehen und dem Gesichtsausdruck sowie der Körperhaltung während der Hypnose eine so deutliche Veränderung und tiefgehende Verschiedenheit, daß dem Filmbeschauer der vollständige Wandel der ganzen Persönlichkeit im hypnotischen Zustand im Gegensatz zum wachen Leben augenfällig wird. Die Kronfeldschen Medien sind Patienten seiner Klinik, des öfteren von ihm zu therapeutischen Zwecken hypnotisiert und daher in gewissem Sinne zu hypnotischen Experimenten dressiert und in dieser Dressur für Beleuchtung unempfindlich gemacht worden. Es wird zweifellos möglich sein, weitere geeignete Medien zu finden. So haben kürzlich Dr. Kritzinger und Dr. Sünner die Tänzerin Samarow hypnotisiert und in der Hypnose Tänze ausführen und kinematographisch aufnehmen lassen.

Thomalla hat in seinem letzten Hypnosefilm glänzend bewiesen, daß sich auch im Unterbewußtsein abspielende Vorstellungen und Erinnerungen, nicht zuletzt auch Träume, bildlich durch gestellte Szenen im Film darstellen lassen. Hierdurch ist der Weg zu einem Film über die Psychoanalyse freigemacht und für Manuskript sowie kinotechnische Bearbeitung ein wertvoller Wegweiser aufgestellt worden.

Graef hat kürzlich in einem Aufsatz „Okkultes im Film" (Der deutsche Film 1921, Nr. 48) darauf hingewiesen, daß in der letzten Zeit besonders Spielfilme in „anerkennenswerter Weise" sich mit diesen okkulten Dingen beschäftigt haben. Der Film „Der Ruf aus dem Jenseits" behandelt Gedanken- und Gefühlsübertragungen eines Totgeglaubten, d. h. Erscheinungsformen von schwerer Katalepsie, in der dem Betreffenden die Möglichkeit zu sprechen und sich überhaupt mitzuteilen, genommen ist, während seine Geistesfunktionen tätig bleiben. In dem Film „Das Rätsel im Menschen" werden die Behörden durch einen typischen Fall von „Telepathie" bei der Wiederbeschaffung

Digitized by Google

eines wertvollen, geraubten Maschinenmodells unterstützt. Der Film „Der Funkenruf der Riobamba" zeigt uns einen verlumpten Aristokraten, der Frauen durch Suggestion und Hypnose in seinen Bann zwingt, um sie dann zu verschachern. Das Beste auf dem Gebiete des verbrecherischen Einflusses eines großen individuellen Willens wurde uns in dem Film „Dr. Mabuse" gezeigt, der uns in eine bunte Welt von Abhängigkeiten und Willenslosigkeiten einführt. Der Monumentalfilm „Das indische Grabmal" hat uns in ausgezeichneter Weise mit den Wundern des Fakirismus, besonders dem Scheintod und den Zauberkräften eines Yoghi, bekanntgemacht. Hier konnte besonders die kinematographische Trickkunst sich an physikalischen Phänomenen durch Willenskonzentration austoben und hat Filmbilder von unvergleichlicher Wirkung erzeugt. Ich denke ferner an den Film „Schatten", der eine nächtliche Halluzination als Thema behandelt. Die Möglichkeit, durch photographische Tricks okkulte und spiritistische Experimente zu „stellen", wird den Filmfabriken noch viele Themata für esoterische Films liefern, die das breite Publikum mit dieser Materie bekanntmachen und oft zum Nachdenken anregen werden. Mit der wissenschaftlichen Erforschung der okkulten Gebiete haben diese Spielfilms natürlich nichts zu tun.

Der Film im Kino und Vortragssaal zieht erfahrungsgemäß die Massen magnetisch an und spricht zu einem bunt zusammengewürfelten Publikum. Nur der Film kann Massenbelehrung in weitestem Sinne durchführen und ist in dieser Hinsicht mit seiner allgemein verständlichen Bildsprache dem Vortrag, der Zeitung und dem Buch weit überlegen. Filme der besprochenen Art werden daher dazu beitragen können, daß endlich die Gebildeten und Bildungsbedürftigen aller Volksschichten eine im allgemeinen richtige und zureichende Vorstellung von dem ganzen Gebiet des Transzendenten erhalten, damit Aberglaube, spielerischer Mißbrauch, übertriebene Hoffnungen, törichte Zweifelsucht, billiger Spott allmählich schwinden. Das ist Sinn und Zweck des Films vom Übersinnlichen.

Digitized by Google

Braucht der Kulturfilm ein Manuskript?

Von

Paul Reno

Zweifellos ist bis heute das Manuskript des Kulturfilms arg vernachlässigt worden. Es ist wohl nicht nötig, in diesem Zusammenhange auf den Unterschied zwischen Sujet und Manuskript des näheren einzugehen. Um Mißverständnisse auszuschließen, will ich die beiden Begriffe für mich in folgender Weise abgrenzen. Das Sujet stellt den Grundgedanken des Films dar, das Manuskript die Form. Ein Kulturfilm ohne Sujet ist natürlich undenkbar. Einen Kulturfilm ohne Manuskript sollte es überhaupt nicht geben.

Es genügt nicht, aus dem ungeheuren Gebiet des menschlichen Wissens, der Wissenschaft und der menschlichen Erfahrung irgendeinen Punkt herauszugreifen und ihn im Filmbilde festzuhalten. Allerdings kann man auf diese Weise auch Kulturfilme herstellen, d. h. Filme, die nicht dem spielerischen Unterhaltungstriebe im Menschen entgegenkommen, sondern seinen Wissenshunger befriedigen.

Man wird aber auf dem primitiven Wege, den man bisher fast immer gegangen ist, nie Filme schaffen können, die nach pädagogischen Grundsätzen aufgebaut sind, wie sie heute in der Schule als gültig anerkannt werden. Spielend soll das Kind lernen, und auch der Erwachsene hat vor den rein belehrenden Filmen oder Unterrichtsstunden ein gelindes Grausen, das vielleicht noch aus der Schulzeit herrührt. Es muß Aufgabe des Kulturfilms sein, die Themen, die zur Bereicherung des Wissens der großen Menge dieser näher gebracht werden sollen, in eine Form zu kleiden, die dem Gefühl der Menge entspricht. Diese Form ist das, was ich eingangs als Manuskript des Kulturfilms bezeichnet habe.

Man wird mir vielleicht auf diese Ausführungen entgegnen, daß es nicht genügt, Kritik zu üben, daß es mehr darauf ankommt, positive Vorschläge zu machen. Nun kann aber nicht erwartet werden, daß ich mit einem Idealmanuskript für Kulturfilme hervortrete, denn auf diesem Gebiete bewegen wir uns tatsächlich noch in den Anfangsstadien einer Entwicklung, deren Ende garnicht abzusehen ist. Ich habe selbst wiederholt den Versuch gemacht, Lehrfilme in Spielfilme einzukleiden oder Spielfilme zu schreiben, deren wesentlicher Bestandteil belehrende Form hat.

Digitized by Google

Ich bin dabei stets von der Voraussetzung ausgegangen, daß ein künstlerischer Film, gleichviel ob Lehr- oder Spielfilm, aus dem Milieu herauswachsen muß, weil im Bild, also auch im Film, nichts beredter spricht, nichts besser die Menschen charakterisiert als die Umwelt. Ich weiß selbst zu genau, daß diese meine Versuche bis heute noch nicht zu dem Ergebnis geführt haben, das mich restlos befriedigt, wenn auch andere diese neue Art, Kulturfilme zu schreiben, als geglückt bezeichnet haben.

Es liegt mir fern, für mich Reklame zu machen, ebenso wie es mir fern liegt, irgendeinen meiner Kollegen, die auf dem gleichen Gebiete arbeiten, anzugreifen. Ich möchte deshalb ganz vom Film schweigen und als Beispiel aus der Literatur ein Gedicht erwähnen, das, übertragen, die Idealform des Kulturfilms darstellen könnte. In Schillers Glocke erleben wir nicht nur den diffizilen Glockenguß, sondern auch gleichzeitig das Schicksal zweier Menschen. Das ist das Ideal, dem wir zustreben müssen.

Wahrscheinlich trifft nicht allein die Hersteller von Kulturfilmen die Schuld, daß bis heute noch nicht in größerer Anzahl Kulturfilme gedreht wurden, die das Publikum in doppelter Hinsicht interessieren: Schicksal der Menschen und Miterleben fremder Welten. Bisher haben sich leider die Schriftsteller, deren Beruf es ist, für den Film zu schaffen, ängstlich von dem etwas schwierigen Thema des Kulturfilms zurückgehalten, und doch kann nur in der Zusammenarbeit des Wissenschaftlers mit einem Schriftsteller, der den Film und das Publikum kennt, dasjenige geschaffen werden, was dem Kulturfilm die große Resonanz geben kann. Der Wissenschaftler muß das Thema bestimmen, über das er durch den Film sprechen will, der Schriftsteller die Form, in welcher der Stoff am besten dem Filmpublikum nahe gebracht wird. Jeder Lehrfilm, bei dem nicht das Herz des Zuschauers ergriffen wird, hat seinen eigentlichen Zweck verfehlt; denn der Verstand vergißt, das Herz aber, die Seele trägt das, was ihr eingeprägt ist, durch das ganze Leben.

Digitized by Google

I. Film

SIEGFRIED

Von Thea v. Harbou — Regie: Fritz Lang

149. Bild

Aufblenden.

HALLE DER BURGUNDEN

In der Kreisblende erscheint zuerst der Kopf Hagens mit dem Ausdruck lauernden Lauschens.

Blende ganz auf.

Nahaufnahme: Hagen sitzt auf seinem gewöhnlichen Platz (neben dem das Schwert an der Wand hängt) und scheint auf etwas zu horchen, das sich von außen nähert.

And. App. Stell. Eine Tür. Kriemhild tritt ein und sieht sich suchend um. Ihr Wesen ist gegen früher völlig verändert. Sie hat ihre heitere und stolze Sicherheit verloren, ist gedrückt und verstört. Sie erblickt Hagen.

Einzelaufnahme Hagens: Er konstatiert für sich befriedigt das Kommen Kriemhilds und beginnt sofort das beabsichtigte Spiel ihrer Täuschung. Er sitzt wie in tiefstes Grübeln versunken und scheint ihr Kommen nicht zu bemerken. Kriemhild kommt ins Bild, tut zaghaft einen Schritt auf Hagen zu, beugt sich vor, um in sein Gesicht sehen zu können, ruft ihn leise an. Hagen fährt wie aus tiefstem Sinnen auf und herum, starrt Kriemhild an, die ganz betroffen über den Ausdruck seines Gesichtes unwillkürlich einen Schritt zurückweicht und sagt: Was hast Du, Ohm? Hagen wehrt ab, sich gleichzeitig erhebend, als wünsche er sie mit seinen düsteren Gedanken zu verschonen, tut, als wollte er gehen. Kriemhild, jetzt erst recht geängstigt, hält ihn zurück: Um Gotteswillen, Ohm, ängstige mich nicht noch mehr mit Deinem Schweigen! Was ist geschehen?

Digitized by Google

Großaufnahme der beiden Köpfe Kriemhilds und Hagens. Kriemhild mit dem Ausdruck ratloser Angst, Hagen zuerst abgewendet, dreht ihr dann langsam den Kopf zu, betrachtet sie, als wollte er ergründen, ob es ratsam sei, zu ihr zu sprechen, sagt:

Titel: **„Kannst Du schweigen, Kriemhild?"**

Einzelaufnahme Kriemhilds, die sich mit dem Ausdruck schmerzlicher Bitterkeit halb abwendet und sagt:

Titel: **„Einmal brach ich das Gelöbnis, zu schweigen, — ich tu' es nie wieder!"**

Nahaufnahme Hagens und Kriemhilds: Kriemhild von Hagen abgewendet. Hagen blickt mit tief befriedigtem Gesicht auf Kriemhild, nickt einmal, die Mundwinkel in grimmigem Spott verziehend, nimmt dann sofort wieder die Maske seines Spiels vor, beugt sich zu Kriemhild und flüstert, nachdem er sich umgeschaut, ob niemand zugegen:

Titel: **„Leicht kann aus der Jagd auf den Hirsch ein Menschenjagen werden! Geheime Botschaft kam mir, Krieg bedrohe Burgund!"**

Kriemhild zuckt in heftigstem Schreck zusammen, blickt voller Entsetzen auf Hagen, hebt die Fingerspitzen zu den Schläfen: Krieg?! Hagen nickt schwer.

Großaufnahme Hagens, der, Kriemhild betrachtend, mit gespielter Biedermännischkeit sagt:

Titel: **„Wohl Dir, Kriemhild, daß Du den Drachentöter, den unverwundbaren, zum Gatten hast!"**

Nahaufnahme Hagens und Kriemhilds. Kriemhild setzt sich, die Hände ringend, auf den Sessel, in dem Hagen zuvor gesessen hat, drückt den Kopf zwischen ihre Hände. Hagen, scheinbar sehr erstaunt neben ihr, fragt sie nach dem Grunde ihrer Verzweiflung.

Großaufnahme Kriemhilds, den Kopf aus den Händen hebend. Sie blickt zu Hagen auf, sagt:

Titel: **„Wer bürgt mir dafür, daß ihn im Kampfgewühl nicht durch unseligen Zufall ein Speerwurf trifft, wo das Lindenblatt ihn traf?"**

Digitized by Google

Einzelaufnahme Hagens, der mit biedermännischem Ausdruck auf Kriemhild blickt, dann breit ausholend sich mit der Faust auf die Brust haut und sagt: Ich, Kriemhild!

Nahaufnahme Kriemhild und Hagen: Kriemhild, zuerst ungläubig, blickt zu Hagen auf. Er beteuert abermals: Ich werde ihn schützen! Kriemhild, jetzt Hagen glaubend, springt mit grenzenloser Freude auf, schlingt die Arme um Hagens Hals: Ohm, wie soll ich Dir dafür danken! Er wehrt sie bärbeißig ab. Sie trocknet sich die Augen mit dem Schleier, blickt in rührender Dankbarkeit zu ihm auf, zwischen Lachen und Weinen. Hagen faßt sie bei der Hand, zieht sie näher an sich heran, flüstert nahe an ihrem Gesicht:

Titel: **„Doch, wenn ich ihn schützen soll, muß ich die Stelle kennen, da der Unverwundbare verwundbar ist!"**

Kriemhild zieht sich ein wenig von Hagen zurück, ihm starr ins Gesicht sehend. Ein Schatten von Angst, Mißtrauen, Ratlosigkeit geht über ihr Gesicht, dann faßt sie ihren Entschluß, den Hagen belauert, nickt, sagt:

Titel: **„Ich selbst will Dir die Stelle mit einem Kreuzlein zeichnen!"**

Hagen nickt sehr zufrieden: Tu das, Kriemhild, und sei meiner Sorgfalt gewiß! Sie drückt ihm noch einmal hastig in Dankbarkeit die Hände, geht rasch aus dem Bild in der Richtung, aus der sie gekommen ist. Hagen blickt ihr mit verzerrtem Lächeln nach, wendet sich dann ebenfalls zum Gehen nach der anderen Seite.

150. Bild

KEMENATE BRUNHILDS

Nahaufnahme: Brunhild in der Mitte des Raumes auf einem niederen Sessel sitzend, noch in der Königstracht, in der vollkommenen Regungslosigkeit einer Statue. Die Falten ihres Mantels und Schleiers fallen streng und regelmäßig an ihr nieder. Ihr Gesicht ist von tödlicher Blässe, ihre Augen sind über-

Digitized by Google

natürlich groß und dunkel. Sie starren blicklos, ohne auch nur mit der Wimper zu zucken, ins Leere. Ins Bild tritt Gunther. Er ist in Jagdtracht, geht auf Brunhild zu, bleibt vor ihr stehen, sagt:

Titel: **„Ich komme, Brunhild, Abschied zu nehmen. Wir ziehen zur Jagd in den Odenwald."**

Brunhild hebt kaum den Kopf. Ihre finsteren Augen bohren sich in Gunthers Gesicht.

Großaufnahme Brunhilds, die, kaum die Lippen trennend, sagt:

Titel: **„Gedenke meines Schwures, König Gunther: Ich will nicht essen noch trinken, bevor meine Schmach gesühnt ward!"**

Gunther läßt schwer den Kopf sinken: Ich weiß es und ich werde es nicht vergessen. Er wendet sich zögernd zum Gehen, während Brunhild wieder in ihre Anfangsstellung zurücksinkt.

151. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Nahaufnahme: Kriemhild sitzt am Fenster und hat das Jagdwams Siegfrieds über den Knien. Sie näht.

Großaufnahme: Kriemhilds Hände, die die letzten Stiche an einem Kreuzchen nähen: zwischen den Schulterblättern des Wamses.

Überblenden in

152. Bild

RÜSTKAMMER

(Wand mit Waffen, hauptsächlich Speere aller Art)

Auf der Wand erscheint der Schatten Hagens und gleitet über die Waffen. Dann tritt Hagen ins Bild, geht ruhig an den Waffen hin, bleibt vor einem besonders starken und schönen Speer stehen, nimmt ihn, wiegt seine Schwere mit dem federnden Arm, prüft die Schneide der Spitze.

Digitized by Google

153. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Siegfried hat soeben das Wams übergezogen, an dem Kriemhild das Kreuzchen eingestickt hat. Er bindet sich das Schwertgehänge mit dem Balmung darüber. Kriemhild ist ihm behilflich, streicht die Falten des Wamses glatt. Siegfried ist fröhlich-zärtlich, Kriemhild voll geheimer Angst.

154. Bild

BURGHOF

Apparat gegen das noch geschlossene Burgtor. Ein Hornbläser zu Pferde inmitten der Hundemeute, die von ihren Führern angekoppelt wird. Hornsignal gegen die Burg hinauf. Die Hunde geben Laut.

155. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Siegfried hört das Hornsignal. Er wendet sich gegen Kriemhild, die noch immer an ihm herumstreicht und zupft, als wollte das Wams nicht sitzen. Lachend nimmt er sie in seine Arme, um Abschied zu nehmen.

Großaufnahme: Die Köpfe Siegfrieds und Kriemhilds, der ihre eng an seine Schulter geschmiegt. Sie blickt in flehender Unruhe zu ihm auf, spricht:

Titel: **„Ach lieber Herre mein, geh nicht von mir: Ich träumte zur Nacht, ein wütender Eber habe Dich zerrissen!“**

Siegfried schüttelt lachend den Kopf: Aber, liebste Frau, wer wird sich den Kopf heiß machen lassen durch einen dummen Traum! Komm, laß mich gehen!

Digitized by Google

156. Bild

BURGHOF

Das Tor wird geöffnet. Die angekoppelten Hunde streben auf die Zugbrücke hinaus, können von ihren Führern kaum zurückgehalten werden, sich loszureißen. Links halten die Ritter und Recken zu Pferde, Spalier bildend. Vor ihnen, in der Mitte des Tores der Hornbläser, rechts die gesattelten Pferde der Könige, bei ihnen die Knechte, die sie am Zügel halten. Der Hornbläser schmettert abermals sein Signal gegen die Burg hinauf.

157. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Siegfried küßt Kriemhild, reißt sich aus ihren Armen, geht, nach ihr zurückschauend, zur Tür, Kriemhild eilt ihm nach, holt ihn ein.

Nahaufnahme an der Tür: Kriemhild schlingt abermals verzweifelt ihre Arme um den Hals Siegfrieds, schmiegt sich, so eng sie kann, an ihn, fleht mit tränenüberströmtem Gesicht zu ihm aufschauend:

Titel: **„Ach lieber Herre mein, geh nicht von mir! Ich träumte weiter noch: zwei Berge stürzten über Dir zusammen!“**

Siegfried, gerührt durch ihre fassungslose Angst, nimmt ihren Kopf in seine beiden Hände, sieht ihr lächelnd, zärtlich in die Augen, sagt:

Titel: **„Heute noch will ich mir Gunther versöhnen, Kriemhild, und wer sollte mich sonst bedräuen?“**

158. Bild

BURGHOF

Die Meuteführer auf der Zugbrücke. Rechts die Pferde der Könige, links die Ritter und Recken zu Pferde. Vor ihnen eine Reihe von Hornbläsern. Hagen kommt vom Apparat her, hebt den Arm, ein Zeichen gebend. Alle Hornbläser setzen die Instrumente an die Lippen und schmettern ihre Signale gegen die Burg hinauf.

Digitized by Google

159. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Siegfried reißt sich mit einem letzten Kuß aus den Armen Kriemhilds, eilt aus dem Bild. Kriemhild streckt ihm mit einem schluchzenden Ausruf die Arme nach. Er hört sie nicht mehr. Sie steht einen Augenblick lang wie verstört, dann eilt sie zum Fenster, beugt sich hinaus.

160. Bild

DER BURGGARTEN

Aufnahme von oben.

Siegfried inmitten des Gartens unter allen Blüten stehend, wendet noch einmal den Kopf, sieht Kriemhild, bleibt stehen, mit ausgebreiteten Armen glücklich zu ihr hinaufgrüßend.

161. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Nahaufnahme: Kriemhild am Fenster. Sie winkt hinaus. Siegfried ist ihren Blicken entzogen, langsam wendet sie sich ins Gemach zurück, bleibt gegen das Fenstergemäuer gelehnt stehen und blickt vor sich hin ins Leere.

162. Bild

BRÜCKE, DIE ZUM BURGTOR FÜHRT

Aufnahme gegen das offene Burgtor. Der Aufbruch zur Jagd. Voran die Hundemeute, die ihre Führer förmlich vorwärts zerrt. Dann die Waffenträger, dann die Ritter und Gewappneten, dann die Könige. Voran Gunther in finsterem Schweigen. Dann Gerenot und Giselher in bester Laune und sich auf die Jagd freuend. Dann Volker, dann Siegfried. Hinter ihm, als letzter vor den nachfolgenden Knechten, Hagen. Hagens Blick ruht auf dem Rücken Siegfrieds.

Digitized by Google

Großaufnahme von Siegfrieds Rücken. Das Kreuzchen, das Kriemhild auf das Wams genäht hat.

163. Bild

KEMENATE KRIEMHILDS

Nahaufnahme: Kriemhild in derselben Stellung wie in Bild 161 Schluß, vor sich hinstarrend. Zu ihr tritt Ute, ruft sie leise und liebevoll an: Kind! Was starrst Du so vor Dich hin? Kriemhild wendet den Blick auf die Mutter, starrt dann wieder ins Nichts, sagt:

Titel: **„Mutter, mir ist zumute, als tropfe das Blut aus meinem Herzen!"**

Ute, erschreckt, näher zu ihr. Kriemhild von einer jähen Bewegung durchzuckt, wirft sich aufweinend in die Arme der Mutter.

Kreisblende zu.

Digitized by Google

II. Film

KRIEMHILDS RACHE

Von Thea v. Harbou — Regie: Fritz Lang

260. Bild

Titel: **Da Kriemhild einzog, wurde es Frühling im Hunnenland.**

Aufblenden.

HUNNEN-HÜGELKUPPE

Im Bild zunächst nur sichtbar: links der aufsteigende Rauch eines tiefer gelegenen Feuers; von rechts ins Bild hinein und aufwärts ragend der starke, noch halb kahle Ast eines mächtigen Baumes. Auf diesem Ast hockt wie ein auslugender Geier Werbel und späht angestrengt in die Ferne.

Einzelaufnahme von Werbel, der aufmerksamer werdend und angestrengter in die Ferne blickt.

261. Bild

WEITE EBENE

Der Zug Kriemhilds nähert sich. An der Spitze Rüdiger, dann ein Teil seines Gefolges, dann Kriemhild, hinter ihr der Edelknabe, dann der Rest des Gefolges.

262. Bild

HUNNEN-HÜGELKUPPE

Einzelaufnahme: Werbel macht eine triumphierende Bewegung, schreit:

Titel: **„Mein ist der Sack mit Gold!"**

Digitized by Google

Er klettert wie ein Affe vom Baum herunter, springt auf den Rücken seines Pferdes, reißt den Gaul herum und prescht im Galopp davon. Die anderen springen auf, stehen eine Sekunde lang verdutzt, dann rasen sie zu den Pferden.

263. Bild

WALD UND WASSER, GELÄNDE. NACHT

Die Reiter brechen aus dem Wald hervor, treiben die Pferde ins Wasser und reiten hindurch. Allen voran Werbel, der sich triumphierend umsieht und seinen Gaul zu größerer Eile antreibt.

264. Bild

VOR DER ETZELBURG

Durch die Hunnensiedlung durch prescht Werbel, unaufhörlich die Geißel schwingend und aus voller Kehle brüllend. Aufruhr im Lager. Menschen laufen zusammen. Hundemeuten stürzen sich, lauthals bellend, in den allgemeinen Tumult.

265. Bild

DIE ETZELBURG, AUSSEN

Zum Tor der Burg führen Stufen hinauf. Das Tor der Burg steht offen. Das Hoftor, aus niedrigen Planken bestehend und den Hof abschließend, ist geschlossen. Vom Apparat her galoppiert Werbel, setzt mit dem Pferd über das Tor hinweg, prescht durch den Hof und die Stufen hinauf durch das offene Tor.

266. Bild

SAAL DER ETZELBURG

(Auf der einen Seite das riesige Tor, ihm gegenüber der Hochsitz Etzels. Zu diesem Hochsitz und darüberhin zu den um den Saal laufenden Galerien führen Treppen empor. Der Fußboden und die

Digitized by Google

Seitenwände sind von Stein. Dach, Galerie und Gebälk von Holz. Der Saal, ursprünglich nichts als ein gewaltiger roher Bau, ist angefüllt mit Prunkschätzen aus aller Herren Länder: Kriegsbeute. Das Ganze ergibt einen barbarischen, aber hinreißenden Eindruck von Wildheit und Gewalt. In der Mitte des steinernen Fußbodens brennt ein Feuer, darüber hängt an einem Gestell ein Kessel, in dem der Koch ein Getränk braut. An den Stufen entlang läuft hufeisenförmig ein Tisch um den Saal. An ihm die vornehmeren unter den wenig vornehmen Gästen Etzels. Sonst unregelmäßig im Saal Tische, Holzsitze, Bänke, an denen Krieger und Hunnendirnen herumlungern. Alle sind mehr oder weniger betrunken. Der Hochsitz Etzels steht auf einer sehr breiten Stufe, die fast wie eine Estrade wirkt, hinter der sich die Treppe aber fortsetzt. Bei Etzel einige seiner Anführer, nicht weniger betrunken als die Krieger, aber weniger unterjocht vom Trunk. Etzel selbst ist völlig nüchtern. Er trägt im Gegensatz zu den mit barbarischem Prunk behängten Anführern ein einfaches Gewand. An seiner linken Seite sitzt sein Bruder Blaodel, der Spielmann, auf der Lehne seines Stuhles und singt aus voller Kehle. Außer dem Feuer Pechpfannen. Grelles, aber rauchiges Licht.

Durch das Tor sprengt Werbel, pariert das Pferd durch, daß es in die Häcksen sinkt.

Apparatstellung gegen den Hochsitz Etzels. Aufruhr im Saale, soweit die allgemeine Betrunkenheit es zuläßt. Etzel blickt Werbel entgegen, der jetzt in scharfem Trabe durch den Saal reitet, die Stufen zu Etzels Hochsitz hinauf.

Nahaufnahme: Werbel zu Pferde vor dem Tisch. Er ruft Etzel zu:

Titel: **„Mein ist der Sack mit Gold! Die Königin kommt!“**

Er springt vom Pferde. Etzel, mit einem triumphierenden Aufschrei in die Höhe springend, reißt einen Ledersack, der ihm am Gürtel hängt, herunter und wirft ihn Werbel zu, der ihn auffängt. Hunnen drängen sich nahe heran.

Apparatstellung gegen den Hochsitz Etzels: Werbel will das Pferd herunterführen, Etzel ruft ihn zurück, packt Blaodel, schreit ihm zu:

Digitized by Google

Titel: **„Ihr entgegen, Bruder!“**

Blaodel schwingt sich über den Tisch hinüber auf das Pferd Werbels und galoppiert gegen das Tor und hinaus. Alle am Tisch Sitzenden gröhlen ihm nach.

Nahaufnahme Etzels: Er steht auf den Stufen, auf denen der Tisch steht und schreit seinen Knechten einen Befehl zu:

Titel: **„Den Königsschmuck!“**

Einige Knechte laufen hinaus.

268. Bild

VOR DER ETZELBURG

Das Lager ist in hellem Aufruhr. Allerorten brennende Fackeln, die nur um so deutlicher machen, mit welch bodemlosen Dreck und Morast die sogenannte Straße, die durch das Lager führt, bedeckt ist. Männer, Weiber und Kinder, die Kriemhild entgegenrennen, wirken wie aus Erdhöhlen hervorgekrochen. Die Kinder sind fast ganz nackt, die Erwachsenen in Fetzen und Leder gekleidet, tragen aber zuweilen den fabelhaften Schmuck der Kriegsbeute über dem schmutzigen Fell und in den vom Dreck verklebten Haaren. Hunde und Pferde vergrößern das allgemeine Durcheinander. Schweine, mager und schmutzig, struppige Ziegen, alles wirr durcheinander, dem Zuge Kriemhilds entgegen. — Der Zug nähert sich und hält an. Kriemhild blickt auf die ihr entgegendrängenden Menschen, die Rüdiger sich vergebens bemüht zurückzuweisen. Neben Kriemhild hält der Edelknabe, mit entsetztem Gesicht auf das Hunnenlager blickend.

Einzelaufnahme: Hunnenweiber mit ihren verlausten, brüllenden Kindern auf den Rücken und den Hüften, mit offenen Mäulern zu Kriemhilds Antlitz aufglotzend.

Einzelaufnahme: Hunnische betrunkene Männer, in einer Art von besoffener Begeisterung zu Kriemhild hinaufluchtelnd.

Einzelaufnahme Kriemhilds, die mit dem Ausdruck unverhohlenen Entsetzens und Abscheus auf die Szenen vor ihr blickt. Ihre Augen wandern.

Digitized by Google

Einzelaufnahme: Ein zerfetztes Weib, mit Schmuck überladen, goldene Ketten auf den nackten Brüsten, sich in den Haaren kratzend, glotzt gröhlend zu Kriemhild hinauf und bricht in ein jähes, sinnloses, besoffenes Gelächter aus.

Vom Apparat her kommt Blaodel auf dem Pferde Werbels und galoppiert Kriemhild entgegen.

Nahaufnahme: Kriemhild und Rüdiger. Ins Bild kommt Blaodel und hält sein Pferd vor Kriemhild an, ihr naiv ins Gesicht starrend.

Einzelaufnahme Blaodels, wie er auf Kriemhild starrt. Sein Gesicht zeigt unverhohlen den mächtigen Eindruck, den Kriemhild auf ihn macht.
Rüdiger wendet sich zu Kriemhild und sagt:

Titel: „Herrin, der Bruder König Etzels, Blaodel, heißt Dich willkommen!"

Großaufnahme Blaodels, mit dem Ausdruck einer naiv hemmungslosen Bewunderung.

Großaufnahme Kriemhilds, die den Ausdruck in Blaodels Gesicht erkennt und deutet. Sie sieht ihn voll und durchdringend an. Sie prüft jeden Menschen auf seine Fähigkeiten zur Hingabe an ihr Werk: die Rache.

Nahaufnahme Blaodels, noch auf Kriemhild starrend. Er lenkt sein Pferd herum an Kriemhilds Seite. Die Pferde setzen sich in Bewegung.

270. Bild

SAAL DER ETZELBURG

Gesamtaufnahme: Vom Tor aus in den Saal hinein. Der Saal in tollem Aufruhr. Die Dirnen und Hunnen quirlen durcheinander in sinnlosem Hin und Her wie verrückt gewordene Tiere. Gekreisch der Dirnen, die ausreißen wollen und von den Männern festgehalten werden. Auf dem Hochsitz Etzel, jetzt im Königsschmuck.

Einzelaufnahme: Der Hochsitz. Vor dem Tisch steht Etzel. Er trägt jetzt einen unerhört prächtigen Königsmantel, der mit Geschmeide, Gemmen und Metallplatten so über und über bedeckt ist, daß er in fast starren

Digitized by Google

Falten um ihn herum mehr steht als hängt. Auf dem Kopfe trägt er eine mehrteilige byzantinische Krone, von der schwere Goldgehänge bis auf die Schultern niederfallen. Etzel, der zunächst halb abgewandt steht, etwas vorgebeugt und eine Hand auf den Tisch gestemmt, wendet jetzt den Kopf. Er sieht Kriemhild und richtet sich ganz langsam auf, sich gleichzeitig voll nach vorn wendend. Er blickt Kriemhild an, als wage er es nicht, seinen Augen zu trauen.

Nahaufnahme: Kriemhild an der Saaltür, mit dem Ausdruck eines hoheitsvollen Stolzes ihre Blicke langsam rund durch den Saal gehen lassend. Rüdiger hinter ihr.

Gesamtaufnahme: Von der Tür durch den ganzen Saal gegen den Hochsitz, über Kriemhild hinweg photographiert: Etzel kommt langsam die Stufen hinunter auf Kriemhild zu, wie von einem unwiderstehlichen Magneten angezogen. Er geht quer durch den Saal, langsam, aber wie ein Naturelement achtlos beiseitestoßend und schiebend, was ihm im Wege steht. In der Mitte des Saales, etwa auf der Höhe des halb niedergebrannten Feuers angelangt, bleibt er stehen.

Großaufnahme des Gesichtes von Etzel, in dem die stärksten Empfindungen wechseln: dumpfes, fast ungläubiges Staunen, entzückte Bewunderung, langsam aufflackernde Leidenschaft, sofort gebändigt von einer fast religiösen Scheu, einer tief erschütterten Ehrfurcht.

Nahaufnahme Etzels: der mit einem gefährlichen Ausdruck nach rechts und links schaut und plötzlich aufbrüllend befiehlt:

Titel: **„Hinaus! Ihr alle!“**

Alle im Saal Befindlichen drücken sich scheu beiseite, über die Stufen hinauf und durch die Galerien verschwindend wie eine Horde geprügelter Hunde. Der Saal wirkt jetzt in seiner Mischung von Prunk und Verwüstung doppelt barbarisch und fremdartig. Etzel nähert sich Kriemhild noch um einige Schritte, bleibt wieder stehen, dort angelangt, wo ein umgestoßener Kübel liegt. Zwischen Etzel und Kriemhild am Boden der vergossene Wein.

Einzelaufnahme Kriemhilds: Sie steht unbeweglich, auf Etzel blickend, senkt dann mit dem Ausdruck stolzer Ablehnung einer Zumutung den Blick zu Boden.

Digitized by Google

Detail-Aufnahme: Der umgestürzte Kübel, der vergossene Wein am Boden.

Andere Apparatstellung: Über Kriemhild hinweg auf Etzel photographiert: Etzel folgt ihrem Blick, begreift, reißt sich den Mantel von den Schultern und breitet ihn mit einer halb wilden, halb demütigen Gebärde über die Weinlache am Boden vor Kriemhilds Füßen hin, sie auffordernd, über den Mantel hinüberzuschreiten.

Großaufnahme Kriemhilds: Sie steht mit geschlossenen Augen.

Großaufnahme Etzels, der auf Kriemhild starrt.

Nahaufnahme Kriemhild und Etzel. Ins Bild tritt Rüdiger. Etzel, ohne den Blick von Kriemhild zu lassen, streckt die Hand nach Rüdiger aus, packt ihn beim Handgelenk und sagt:

Titel: **„Wähle Dir ein Königreich aus meinen Landen, Rüdiger, zum Dank für diese Frau!"**

Rüdiger tritt, den Dank ehrfürchtig ablehnend, zurück. Etzel reicht Kriemhild die Hand, nicht wissend, ob sie bereit sein wird, die ihre hineinzulegen. Kriemhild zögert einen Augenblick. Sie sieht Rüdiger und sagt:

Titel: **„Fragt König Etzel, Markgraf Rüdiger, ob er bereit ist, Euren Schwur zu dem seinen zu machen!"**

Etzel wendet rasch den Kopf zu Rüdiger: Was meint die Frau? Rüdiger antwortet ehrerbietig und fest, an sein Schwert greifend.

Einzelaufnahme Etzels: Er blickt mit dumpfem, leidenschaftlichem Ausdruck auf Kriemhild und sagt mit verzerrten Lippen:

Titel: **„Bei meinem Haupte, Königin: Der Mensch, der Euch beleidigt oder kränkt, stirbt eines hundertfachen Todes!"**

Nahaufnahme Etzels und Kriemhilds. Sie richtet die Augen voll und durchdringend auf ihn, erkennt, daß er die Wahrheit spricht, und legt mit einem schweren Atemzug ihre Hand in die seine.

Digitized by Google

Die Titel beim Kulturfilm

Von

E. Krieger

Herstellungsleiter der Kulturabteilung der Ufa

Zu den Idealen der Spielfilm-Fabrikation gehört der Film ohne jeglichen Titel. Hierüber hat vor einiger Zeit ein Meinungsaustausch im Film-Kurier zwischen den Herren Walter Jonas und Dr. Robison stattgefunden. Ich pflichte der Ansicht bei, daß ein Ideal der Titellosigkeit nur bei wenigen, ganz besonders ausgewählten Motiven in Erscheinung treten kann.

Beim Kultur- und Lehrfilm zumal sind natürlich die Zwischentitel gänzlich unentbehrlich, denn es ist unmöglich, eine Belehrung lediglich durch Bilder zum Ausdruck zu bringen. Selbstverständlich bleiben aber auch hierbei einige Gesichtspunkte zu beachten: einmal muß auch beim Belehrungsfilm der Titel so kurz wie möglich sein und dann sind auch alle Fachausdrücke zu vermeiden oder wenigstens zu popularisieren.

Zum Beispiel könnte man einen Titel: „Die Biene vermag es, auch wenn sie, stundenlang von Blüte zu Blüte fliegend, sich weit von ihrem Stande entfernt hatte, dennoch infolge ihres außergewöhnlich ausgebildeten Orientierungsvermögens sich ohne jeden Umweg in kürzester Zeit zu ihrem Heime zurückzufinden", etwa wie folgt kürzen: „Nach weitstreifendem Ausfluge findet die Biene mit Eilzugsgeschwindigkeit den kürzesten Heimweg."

In dem Streben nach Kürze stehen manche Fachleute auf dem Standpunkt, daß es besser ist, kurze Hauptwort-Überschriften für die einzelnen Bilder zu geben, als den erzählenden Ton anzuwenden. Ich persönlich ziehe in populären Belehrungsfilmen die letzte Art vor, womit nicht gesagt sein soll, daß an einzelnen Stellen nicht auch der kurze Überschrift-Titel eingefügt werden kann.

Schließlich aber sollen bei dem für die Öffentlichkeit bestimmten Belehrungsfilm die Titel auch nicht „trocken", sondern in Form und Inhalt mehr feuilletonistisch unterhaltsam gehalten sein; Wortspiele und Zitate sind manchmal angebracht, z. B. bei dem Kampfe zweier Bienenvölker: „Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen", oder bei der Heimkehr von Viehherden im Film über rumä-

Digitized by Google

nische Landwirtschaft: „... und der Rinder breitgestirnte, glatte Scharen kommen brüllend, die gewohnten Ställe füllend".

Auch dem Humor wird man an geeigneten Stellen freien Spielraum gönnen. Ja, unter Umständen wird man sogar poetisch werden können, wie z. B. in dem UFA-Märchenfilm „Der falsche Prinz" oder in dem neuesten Film ihrer Kulturabteilung „Wein, Weib, Gesang", der mit der Belehrung über die Gewinnung des Weins die Erinnerung verbindet an die schönsten Blüten aus dem Garten deutscher Poesie:

„Aus der Traube in die Tonne,
aus der Tonne in das Faß,
aus dem Fasse dann, o Wonne,
in die Flasche, in das Glas!"

Bei dem Weinfilm kommt auch die weitere Eigenart zur Geltung, daß ein Teil der Drucktitel nicht durch das gesprochene (siehe unten — Vortragsfilm), sondern durch das gesungene Wort ergänzt und teilweise ersetzt wird, wie es zum erstenmal mit bester Wirkung bei dem „Rheinfilm" der UFA im November 1922 geschah. Da der Titel ja auch bei den „Kulturfilmen" sich nicht immer nur an den Verstand, sondern oft auch an das Gefühl richtet, so wird bei Filmen, die auf eine gewisse „Stimmung" zugeschnitten sind, dieses Mittel der Titelergänzung wohl öfters angewendet werden können:

„Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald,
da wachsen unsre Reben."

Anders regelt sich die Frage der Betitelung bei denjenigen Belehrungsfilmen, die mit einem Vortrag vorgeführt werden. Bei solchen Filmvorträgen soll das gesprochene Wort die Titel ersetzen und ergänzen. Infolgedessen bedarf es hierbei überhaupt keiner gedruckten Zwischentitel, sondern der Film wird besser nur in Bildern vorgeführt. Dem Mangel, daß dem Vortragenden, wenn er an einer Stelle etwas länger verweilen will, der Film unter dem Worte davonläuft, kann entweder durch die Anwendung eines „Stillstandapparates" oder dadurch abgeholfen werden, daß an den betreffenden Stellen Blankfilm eingesetzt wird.

Des weiteren ist die Frage der Schrift-Typen bei den Titeln zu streifen. Für Filme, deren Verwendung lediglich im Inlande geplant ist, sind selbstverständlich deutsche Lettern vorzuziehen, für diejenigen aber, deren Verwendung auch im Auslande in Betracht kommt, emp-

Digitized by Google

fiehlt sich die Anwendung der lateinischen Lettern, da viele Ausländer zwar gut Deutsch sprechen, aber schlecht deutsche Buchstaben lesen können.

Die spätere Übersetzung der Titel in ausländische Sprachen ist natürlich eine Sache für sich. Am zweckmäßigsten ist es in letzterem Falle immer, dem betreffenden Auslandskäufer nur die deutsche Titelliste mitzugeben und es ihm zu überlassen, den passenden Übersetzer zu finden. Wenn jedoch der Käufer darauf besteht, daß die fremdsprachlichen Titel hier angefertigt werden, dann empfiehlt es sich, keinen Deutschen, der z. B. die englische Sprache beherrscht, sondern einen Engländer, der die deutsche Sprache beherrscht, hiermit zu beauftragen, denn nur derjenige, dem die andere Sprache „Muttersprache" ist, wird die in den Titeln vorhandenen Feinheiten in der Fassung der Worte und Wortspiele in mustergültiger Weise wiedergeben können.

Abgesehen von „Fraktur" und „Antiqua" entsteht die Frage, ob man gedruckte oder gezeichnete Titelschrift wählen soll. „Eines schickt sich nicht für alle" — in einen Film über „Großeisenindustrie" gehören keine gezeichneten Titel, die außer in Märchenfilmen auch in Stimmungsbildern, wie „Rhein" und „Wein", dazu beitragen können, auch dem lesenden Auge den Eindruck des Reizvollen zu übermitteln.

Wünschenswert erscheint es mir, nachdem ich in Vorstehendem über „Titel" verschiedenster Art gesprochen habe, wenn diese Bezeichnung selbst — abgesehen von dem „Haupttitel" — geändert würde, denn kein Mensch versteht, weshalb die Zwischentexte „Titel" genannt werden. Dieser Begriff bezeichnet von jeher die Überschrift eines ganzen Werkes oder eines größeren Abschnittes, eines Kapitels, eines Aktes, paßt aber schlecht zur Bezeichnung fortlaufender — sei es erzählender, sei es direkter — Rede. Ebenso wie das m. E. Herrn Professor Lampe zu dankende Wort „Laufbild" für „Film" bei den Kollegen vom Fach freundlich aufgenommen wurde, so möchte ich anheimstellen, ob nicht auch für die Zwischentitel ein schönes deutsches Wort gefunden werden könnte. Nachdem die Filmindustrie in den letzten Jahren gezeigt hat, daß sie ihre Werke veredeln konnte, dürften auch die Fachausdrücke teilweise eine Veredlung erfahren.

Digitized by Google

Kulturfilm-Regie

Von

Dipl.-Ing. A. Kossowsky-Berlin

Direktor der Kossofilm A.-G.

Kulturfilm-Regie? — Ja, gibt es so etwas überhaupt?" wird mancher meiner Leser, und nicht nur der Laie, fragen. „Wozu braucht man eine Regie beim Kulturfilm und wozu sagen wir überhaupt „Kultur"film? Sagen wir doch lieber, wie in der guten, alten Zeit, getrost wieder „Lehr"-film, um den es sich doch hier, wenn wir recht verstehen, dreht." ...

Sie täuschen sich, verehrter Leser, und täuschen sich in doppelter Hinsicht, da es sich einerseits nicht nur um einen Lehrfilm, andererseits jedoch sehr um die Regie dreht. Zum besseren Verständnis aber und damit Sie mir eher Glauben schenken — es ist Ihr gutes Recht, ungläubig zu sein — möchte ich einiges vorausschicken.

Tatsächlich entwickelte sich der Lehrfilm nicht nur sehr, viel zu langsam, sondern auch der Kulturfilm war erst sein Nachläufer, er bedeutet die große Entwicklung des rein lehrhaften, des streng doktrinären Films, der schon ehedem ein ungeheures Wagnis bedeutete. Daher beanspruchen auch noch heute, und mit Recht, die ersten Hersteller solcher Lehrfilme nicht nur ein historisches, sondern auch ein finanzielles Verdienst um die Entwicklung des kulturellen Films überhaupt.

Allerdings ließen die ersten Lehrfilme, die man nicht nur in Deutschland, sondern auch in der ganzen Welt schuf, sehr die Hand eines Regisseurs vermissen und zwar aus einem sehr einfachen Grunde: weil man eben ganz einfach keine hatte.

Nun werden Sie sehr erstaunt sein und fragen, weshalb ich so summarisch, gleichsam in Bausch und Bogen, eine Frage abtue, die gar nicht so einfach und in ihrer Beantwortung noch gar nicht erwiesen ist. Das ändert aber nichts an der Tatsache und ich werde Ihnen den Nachweis dafür auch durchaus nicht schuldig bleiben.

Die Sache verhält sich nämlich so:

Man fand eines Tages, daß mit dem Film, in dem man so schön die aufregendsten und schaurigsten Dinge dem Publikum (das nebenbei auch recht zahlungswillig war) erzählen konnte, vielleicht noch mehr Geld oder Ehre zu verdienen wäre, wenn man versuchte, ihn auch vor den Wagen der Gelehrsamkeit zu spannen.

Digitized by Google

Gleichzeitig nahm sich die Propaganda vieler Industrien des Films an oder der Film der Industrien — wie Sie wollen — und es entstand der erste Industriefilm. Und mit dem Industriefilm zog auch — nebenbei erwähnt — der Reklame-Zeichenfilm in die heiligen Hallen der Flimmerkunst ein. Nun entstanden sogleich zwei Fragen, die beide ebenso wichtig wie diffizil zu behandeln waren, nämlich: Wer sollte diese Filme machen? (Nicht etwa die Frage: Wer sollte sie bezahlen?) Leider aber schenkte man der Beantwortung oder sagen wir besser: Lösung dieser Frage viel zu wenig Beachtung, und das Resultat war demgemäß auch danach.

*

Natürlich gibt es in einem wissenschaftlich so durchgebildeten Lande, wie Deutschland, genug Fachleute, die einen Film über Schmetterlinge oder Laubhölzer streng wissenschaftlich beraten können. Aber leider auch nur das. Denn mit der wissenschaftlichen Beratung allein ist es natürlich nicht im mindesten getan, da zur Herstellung eines guten Lehrfilms noch viel mehr gehört als nur einschlägige Fachkenntnisse. Vor allem gehört natürlich dazu die Kenntnis der filmischen Ausdrucksmöglichkeiten, und die kann man nur durch Erfahrung gewinnen, nicht aber durch Mißachtung filmischer Grundregeln, wie das leider nur zu oft beliebt und angewandt ist.

Also bedurfte der biologische, der medizinische, der soziologische, der zoologische, der industrielle Lehrfilm usw. einer Anzahl Gestalter, die durch die harte (und niemals zugegebene) Schule der Enttäuschung hindurchgegangen waren und nicht nur die Wissenschaft, sondern auch das viel Wichtigere: den Film zu meistern verstanden. Bekanntlich fällt aber kein Meister vom Himmel.

*

Bei den industriellen Aufnahmen lagen die Dinge genau so schlimm, wenn nicht noch schlimmer, da man bei Maschinen nicht mit einigen „versöhnenden Worten" über das Wesentliche des zu Gestaltenden hinweggehen und dem Beschauer statt eines Getriebes einen schönen landschaftlichen Hintergrund zeigen kann. Die Maschine lebt, allerdings ein wesentlich von uns Menschen verschiedenes Leben — worüber ich bereits ausführlich an anderer Stelle in der Fachliteratur geschrieben habe —, und dieses Leben festzuhalten, ist eben die Aufgabe des Gestalters. Es muß ihm gelingen, den Stoff zu bewältigen, ihn sich so gefügig zu machen, daß der Beschauer nicht den Eindruck einer

Digitized by Google

Reihe von unzusammenhängenden, nur durch (mitunter noch schlechte) Titel zusammengeklebter Bilder hat, sondern daß er sein Wissen bereichert und unterhalten wird.

Mit Fachgelehrten allein ist es also nicht getan, und bei aller Anerkennung, die man einem tüchtigen Botanikprofessor oder einem noch tüchtigeren Oberingenieur zollen muß, kann man sich doch meistens nicht verhehlen, daß — der Regisseur gefehlt hat.

*

Hier sind wir beim Thema angelangt. Man braucht also einen Regisseur beim Lehrfilm und erst recht beim Kulturfilm, der einen großen Schritt vorwärts auf dem Wege der Entwicklung des lehrhaften Films bedeutet. Und diese Regie stellt noch insofern eine Summe ganz besonderer Erfahrungen und künstlerischer Qualitäten dar, als sie sich in sehr vielem von der Regie des Spielfilms unterscheidet, als sie exakter arbeiten muß hinsichtlich der verwendeten Mittel und des Weges, auf dem Wirkungen erzielt werden sollen.

Früher vermied man geflissentlich das Wort „Regisseur" beim Lehrfilm (man nannte ihn verschämt Aufnahmeleiter), und auch heute noch ist man in dieser Hinsicht in der Filmindustrie, vor allem in der Spielfilme erzeugenden, äußerst sparsam mit diesem Titel. Als ob den Herstellern von Kulturfilmen etwas daran läge. Aber es liegt dem kulturellen Film selbst daran, mit allen neuzeitlichen Errungenschaften der Technik, der Darstellung, der Naturbeobachtung und der Kenntnis der Publikumspsyche aufgebaut zu werden, mit einer Kunst, die nicht übernommen, sondern mühsam erlernt wurde.

Der Film-Regisseur kam geradeswegs vom Theater.

Was er auf der Bühne mit seinen Darstellern, seinen Soffitten, seinem Beleuchtungsinspektor und mit seinen Regeln über Mimik und Bewegung erreichen konnte, versuchte er in der Kinderzeit des Films auch in diesem weitestgehend anzuwenden. Dabei kam er allerdings allmählich zu der Erkenntnis, daß Film und Bühne diametral entgegengesetzte Dinge sind, daß sie durchaus nicht das Gleiche mit gleichen Mitteln durchsetzen wollen. Denn das Theater arbeitet vor allem mit dem gesprochenen Wort, der Film aber mit der in Bewegung umgesetzten Handlung, oder wenn man will: der in Bewegung umgesetzten seelischen Aktion. Natürlich gibt es daneben auch viele Filme, die reine Schaustücke sind oder rein lyrischer Natur, aber auch diese verlangen ganz andere Gestaltungskraft und Gestaltungswege als die Bühne.

Digitized by Google

Beim Kulturfilm, mit dem ich mich hier ja ausschließlich beschäftigen will, liegen die Dinge, wie ich bereits weiter oben auseinandersetzte, insofern noch schwieriger, als er viel weniger „dichterische Freiheit", wenn ich so sagen darf, verträgt und auf einem Gerippe ernsthafter Forschung oder ethischer Werte und Erkenntnisse aufgebaut sein muß, das weder übertüncht noch verändert, noch auch umgebogen werden darf. Womit ich natürlich nicht sagen will, daß nicht gerade der Kulturfilm sein Thema so gestalten muß, daß j e d e r seiner Zuschauer, ob Laie oder Fachmann, auf seine Kosten kommen kann und muß.

*

Jeder Film, der seine Fabel oder überhaupt seine Geschehnisse — er braucht ja wie der „N a n u k" überhaupt keine Fabel zu haben — auf einer ethischen oder kulturellen Grundlage aufbaut, verdient den Namen „Kulturfilm" und kann die wertvollsten Erkenntnisse wissenschaftlicher, aber auch empirischer, also unwissenschaftlicher Art in sich bergen. Voraussetzung ist nur, daß er einen Endzweck als Kunstwerk hat, daß er entweder die Liebe zum Schönen oder das seelische Empfinden oder das Wissen des Beschauers anregt oder vertieft und daß er es versteht, populär zu sein.

Damit sind auch schon die Bedingungen gegeben, unter denen sein Regisseur zu arbeiten hat, die Erfahrungen, die er sammeln, das Wissen, das er besitzen, die Liebe, die er zur Sache haben muß. Ein hervorragender Oberhoftheater-Intendant a. D. braucht daher noch durchaus nicht in der Lage zu sein, auch nur den kleinsten Kulturfilm drehen zu lassen, wie auch ein Regisseur des Kulturfilms ein sehr schlechter Kenner von Bühnenwirkungen sein kann. Nebenbei bemerkt, ist das keine zwingende Notwendigkeit. Denn allen wirklich guten Regisseuren dürfte eins gemeinsam und gleich gut geläufig sein: die Kenntnis der Natur und künstlerisches Empfinden.

*

Film-Regie ist, wie ich bereits oben sagte, die Kunst der Bewegung, in die man Gedanken und Empfindungen übersetzt. Natürlich liegt in der Regie noch unendlich viel mehr als diese wenigen Punkte, die ich als die hauptsächlichsten herausgegriffen habe. Sie will erlernt sein, wenngleich ihre Grundbegriffe, wie alles Künstlerische, angeboren sein müssen. Was hier einer also nicht in sich hat, wird er auch hier auf

Digitized by Google

dieser Erde nie erwerben, wenigstens nicht in dem Grade, daß man ihn einen großen Künstler und nicht einen großen Handwerker nennt.

Trotzdem birgt die Regie des Kulturfilms natürlich auch sehr viel rein Handwerkliches in sich. Denn es kann schließlich keiner Meister werden, der nicht zuvor Geselle war. Die Zeit, die er zu seiner Ausbildung und Entwicklung braucht, ist ja eine andere Frage, und sie kann kurz oder lang, je nach seiner Begabung sein. Besser aber, etwas länger, als etwas zu kurz.

Zu diesem Handwerklichen gehört vor allem die Technik der Aufnahme, d. h. die Kenntnis aller derjenigen Vorgänge, die sich an den Filmstreifen knüpfen, und zwar von seinem Urzustand als blankes Zelluloidband ohne lichtempfindliche Schicht bis zu seinem Einsetzen in die Theatermaschine, die seine Bilder auf die Projektionswand wirft. Man wird mir erlassen, hier alles aufzuzählen, was neben einem Negativ, einer Kassette, einem Aufnahmeapparat, einer Kopieranstalt, einem modernen Kinotheater usw. einherläuft, was aber unbedingt beachtet und gekannt wie gekonnt werden muß, wenn man einen brauchbaren Film schaffen will.

Jedoch ist es nicht überflüssig, besonders zu betonen, daß ohne gründlichste Kenntnis der Aufnahmetechnik mit allen ihren Feinheiten auch eine ersprießliche Zusammenarbeit mit dem oder den Operateuren unmöglich ist. Gerade der Operateur mit seinem zuweilen unmäßig gesteigerten Empfinden für seine künstlerischen — unersetzbaren und unbezahlbaren — Qualitäten neigt dazu, aus seiner Fertigkeit und seinen Kenntnissen eine Art Alchemie zu machen, die leider oft in Wirklichkeit alles andere als Goldmachen ist.

Hier muß der Regisseur in der Lage sein, unter richtiger Einschätzung aller photographischen Erfordernisse seines Films, das Selbstbewußtsein seiner Photographen auf das dem Werk zuträgliche Maß zurückzuschrauben, und das wird er nur können, wenn er imstande ist, nicht nur die Photographie zu beurteilen, sondern auch die Art ihrer Anwendung durch seinen (sachverständigen) Rat zu unterstützen. Hinzukommt, daß der Regisseur — worauf ich gleich ausführlicher zu sprechen komme — bei allen Szenen vor seinem geistigen Auge eine ganz bestimmte, scharf umrissene Vorstellung desjenigen Bildes haben muß, das er gemeinsam mit seinem Operateur in die filmische Wirklichkeit zu übersetzen die Aufgabe hat. Und dazu wieder muß er die Aufnahmetechnik kennen.

*

Digitized by Google

Sie werden nicht von mir erwarten, daß ich hier einen Leitfaden über die Technik der Aufnahme von Kulturfilmen gebe, zumal ich Ihnen nur versprochen habe, mich über die Regie des Kulturfilms auszulassen.

Nicht etwa, weil ich Geheimnisse zu hüten hätte und weil ich befürchte, daß man mir Kniffe oder Kunstgriffe abgucken könnte. Das berührt mich um so weniger, als ja doch die große Mehrzahl meiner fachkundigen Leser — beinahe hätte ich gesagt: Thebaner — fest davon überzeugt sein wird, die Sache viel besser zu verstehen, und in der Tat eine ganze Anzahl von ihnen (einige davon vielleicht auch nur theoretisch) die Sache viel besser heraushaben mag als ich. Übrigens werden das aber bestimmt nicht diejenigen sein, die hier ironisch lächeln.

Kurzum, die Technik der Aufnahme muß man eben praktisch erlernen, wie etwa das ABC — woraus schon hervorgeht, daß man nicht allzu alt an Jahren sein darf —, und nur der Film lehrt einen Regisseur, seinen nächsten Film zu machen. Aber trotzdem will ich nicht verhehlen, daß gerade der kulturelle Film unerbittlich von seinem Regisseur verlangt, daß er von allem Technischen am gründlichsten die Ausleuchtung und die Bildwirkung neben der Beherrschung des rein Spielmäßigen in Gebärde und Bewegung verstehen muß. Das ist durchaus nicht allein die Sache des Operateurs oder der Beleuchter, die eben nicht wissen können, in welchen Gesamtrahmen sich das betreffende Bild einzupassen hat, welcher Vorstellung im Gehirn des Regisseurs und nachher im Gehirn des Theaterbesuchers es unbedingt entsprechen muß, um sofort einen bestimmten Ideenkomplex hervorzurufen.

Die richtige Lichtwirkung, verbunden mit dem richtigen Bildausschnitt und dem richtigen Bildwinkel ergeben allein — rein photographisch genommen — auch im Kulturfilm ein gutes Bild. Die Mißachtung der filmischen Lichtgesetze verdirbt einen sonst guten Kulturfilm, wie man das täglich bei Spielfilmen, die sich auf einer kulturellen Grundlage aufbauen, konstatieren kann. Und das ist die Schuld des Regisseurs.

*

Neben der Beleuchtungstechnik muß der Regisseur, wie ich bereits oben erwähnte, auch die Photographie soweit beherrschen, daß er ihre Ausdrucksmöglichkeiten abschätzen und ihre Qualität zu beurteilen vermag.

Die Linse des Aufnahmeapparates ist bekanntlich in vieler Beziehung bei weitem nicht so fein wie das Auge des Menschen, und viele Einzel-

Digitized by Google

heiten des Bildes, die das Auge ohne Schwierigkeiten wahrnehmen kann, entgehen der Kamera. Der Operateur und mit ihm der Regisseur müssen also wissen, was sie von dem Filmstreifen in dieser Hinsicht höchstens verlangen können, und sowohl Ausleuchtung wie Aufstellung des Apparats haben dieser Tatsache unbedingt Rechnung zu tragen.

Die Begriffe „Schärfe" und „Unschärfe" müssen dem Regisseur vollkommen geläufig sein — sie sind es leider durchaus nicht immer —, und er muß wissen, ob er den nachgerade etwas viel jenseits des großen Teichs verwendeten „soft focus", die beabsichtigte Unschärfe, bei Porträtaufnahmen ebenfalls seinem Vokabularium einverleiben will oder lieber eine in allen Einzelheiten scharfe, nadelscharfe Aufnahme vorzieht. Das ist nicht nur eine Geschmacksfrage und eine Frage, die der Operateur von sich aus und ganz allein beantworten kann, sondern das ist die Sache des Regisseurs, der damit seinem Film ein ganz anderes Gesicht geben kann.

Weiter hängt die Bildschärfe natürlich auch von der Entfernung der handelnden Personen vom Objektiv ab, und diese handelnden Personen können auch Krokodile sein, die sich am Ufer der gelben Nilfluten träge sonnen. („Mit den Zugvögeln nach Afrika"). Jede Bewegung eines Tieres hat gerade bei einer kleinen Entfernung zum Aufnahmeapparat bekanntlich auch notwendigerweise eine Schärfenänderung zur Folge, die der Operateur unbedingt berücksichtigen muß. Tut er das nicht, so fällt die Verantwortung auf den Regisseur, der entweder das Motiv anders wählen oder auf diese so wichtige Kleinigkeit achten mußte. Hier wie auf allen anderen Anwendungsgebieten der Photographie des Kulturfilms gilt eben die Ausrede nicht, daß der Photograph daran schuld sei, denn dazu hat er ja einen Regisseur, der sich zwar nicht um jede Kleinigkeit, wohl aber auf Grund von Stichproben um die Generalsumme der Photographien zu kümmern hat. Außerdem muß er ja schon selbst ein Dreiviertelphotograph sein.

*

Warum?

Weil, wie gesagt, das Bild seiner Aufnahme gleichzeitig seiner geistigen Komposition und den photographischen Möglichkeiten entsprechen muß.

Es gibt nämlich — und das sei beiläufig an dieser Stelle einmal erwähnt — auch photographische Unmöglichkeiten, die zu verlangen die Spezialität vieler, sonst guter und einfallsreicher Regisseure ist, und wovon mancher Operateur ein Liedchen singen kann.

Digitized by Google

Ein guter Regieeinfall muß sich auch in die Praxis umsetzen lassen, er muß filmisch gestaltet werden können, und er wird es sein, wenn er aus einem filmisch denkenden Geiste geboren ist. Aber oft bleibt es nur beim guten Willen, und unzulängliche Mittel oder schlechtes Handwerk vereiteln die Wirksamkeit der besten Ideen des Manuskriptverfassers oder des Regisseurs. Also auch hier muß das rein handwerksmäßig Gelernte den ihm gebührenden Platz erhalten.

Bei biologischen, überhaupt wissenschaftlichen Aufnahmen wird der Regisseur noch viel mehr technisch-photographische Kenntnisse mitbringen müssen, da er es hier nicht mit der „Krone der Schöpfung", dem Menschen, in seinen vielen schlechteren oder besseren Variationen zu tun hat, sondern mit dem Tier oder einem Gegenstand oder allgemein mit der belebten Natur, die alle drei wohl wenig Verständnis für seine Regietätigkeit und also bildmäßige Wirkung haben werden. Hier ist er der Meister der Welt, — seiner Welt ...

*

Und somit sind wir bei den geistigen, den ideellen Erfordernissen der Kulturfilm-Regie angelangt, Dingen, die man nicht erlernen kann, die man nur zu entwickeln und weiterzubilden vermag.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß der Regisseur eines jeden Films, der auf künstlerische Wertung Anspruch erhebt, ein Dichter sein muß, ein kongenialer Nachschöpfer des Manuskriptverfassers, ein Gestalter von Dingen, die aber auch oft, wenn er mit ihnen in Berührung kommt, noch keine greifbare Gestalt angenommen haben und nur in der Phantasie bestehen.

Nicht nur die Gestalten müssen scharf umrissen werden, auch die Geste wie das Tempo seines Werks haben dem Inhalt der gespielten Szene zu entsprechen und der ganze Aufbau des Films muß pulsendes Leben, dramatische Steigerung sein.

Wie vortrefflich hat das — der Operateur im „Nanuk" erreicht, als er vor dem Beschauer in der ungeheuren Monotonie der Eiswüste, inmitten der Ewigkeit, die Hunde immer tiefer und tiefer verschneien läßt. Die getreuesten Begleiter und Freunde des Menschen, dieser primitiven Menschen da oben, spiegeln in ihrem Stoizismus, in ihrer Ergebenheit in ihr Geschick, am besten das ganze Leben im ewigen Schnee und Eis wider, in ihrer Einsamkeit, ihrem qualvollen, erbitterten Existenzkampf, ihrem stummen Sterben ...

Digitized by Google

Das schuf ein Operateur o h n e einen Regisseur, aber dieser Operateur war unstreitig ein Dichter, ein wahrer Regisseur, ein Mensch, der die Seele dessen verstand, was er zu filmen hatte und — der die Psyche des Publikums kannte, das in aller Welt von dem Bilde gleich ergriffen wird ...

*

Natürlich ist das nur ein — allerdings mit Vorbedacht ausgewähltes — Beispiel aus der Reihe von Kulturfilmen, die man als sehr gut gelungen ansprechen darf. Bekanntlich entscheidet beim Film, und vor allem beim kulturellen, nicht die Größe, die Länge (oder seine Herstellungskosten), sondern der Inhalt und die Art der Gestaltung, also Regie und Photographie, die ja beide — sofern der Stoff etwas taugt — einzig und allein beim Gelingen des Werks ausschlaggebend sind.

Auch ein Film über Raubtiere, ein Film über den Städtebau — fast hätte ich gesagt: über die Erfindung des Schießpulvers — muß dramatischen Aufbau und dichterische Kraft haben, die ihm allein der Regisseur zu geben vermag. Lose Aneinanderreihung von Episoden, Bildchen ohne Zusammenhang, aber auch didaktischer Turmbau wissenschaftlicher Synthesen und Voraussetzungen oder Forschungsergebnisse ergeben noch lange keinen Kulturfilm. Es wird immer ein langweiliger und durchaus mittelmäßiger Lehrfilm bleiben.

Aber Steigerung, logische Konstruktion von Gedankengängen, Personifizierung von Ideen und Dingen, die uns alle täglich berühren, vielleicht auch nur so, d a ß u n s d i e A b s i c h t g a r n i c h t z u m B e w u ß t s e i n k o m m t, das reißt das Publikum mit und das allein vermag zu veredeln, zu erziehen oder zu unterhalten. Man mag sich aus den Aufgaben des Kulturfilm das aussuchen, was man von ihm am meisten verlangen will: Erziehung oder Belehrung. Beides ist heute gleich gut ...

*

Der Spielfilmregisseur wird hier nur in Aktion treten können, wenn es sich um die Bewegungen von Menschen und die Darstellung ihrer Empfindungen handelt. Er wird seine Aufgabe, sofern er die Qualitäten hat, auch glänzend meistern, wenn er so frei schaffen kann, daß er an keine wissenschaftlichen Fakta gebunden ist, daß er nicht die Natur so belauschen muß, wie sie sich ihm ungezwungen darbietet, daß er also im ungebundenen Spiel der Phantasie seiner Laune die Zügel schießen lassen darf.

Digitized by Google

Er wird aber mit allergrößter Wahrscheinlichkeit da versagen, wo es auf allergrößte Naturtreue ankommt, wo riesige Maschinen stumm ihre Arbeit leisten und der Mensch, der immer und auch im industriellen Film im Mittelpunkt zu stehen hat, eigentlich nur Staffage ist, aber doch einen Faktor darstellt, der nicht wegzudenken ist.

Hier muß der Regisseur des Kulturfilms in seine Rechte treten, der jüngste Regisseur der Filmindustrie, nicht an Jahren, aber an Anerkennung, ein Regisseur, der sich rasch in die verschiedensten Stoffgebiete seiner Filme hineindenken kann und muß, der anpassungsfähig ist, der aufmerksam beobachten gelernt hat und der eine dichterische Auffassung seiner inneren und äußeren Erlebnisse besitzt.

Das ist also nicht wenig, und wenn Sie mir nicht glauben, daß es solche Männer gibt, so sehen Sie sich bitte die großen Kulturfilme der Gegenwart an, um unterscheiden zu können, ob hier ein Stümper oder ein Könner am Werk war.

Aber nicht nur die großen Kulturfilme, sondern auch die kleinen Kabinettstücke bitte ich zu beachten, die im Rahmen eines kleinen, 300 Meter langen Films ein Stückchen Natur, ein Zipfelchen eines Wissensgebietes, das auch im Alltag liegen kann, bringen, und das oft mehr, sehr viel mehr bietet als der längste Spielfilm.

*

Es ist überflüssig, an dieser Stelle nochmals und zum hundertsten Male alle die rein technischen Schwierigkeiten anzuführen, mit denen der Regisseur des Kulturfilms dauernd zu kämpfen hat. Alle die Annehmlichkeiten und Kunstmittel, die dem Spielfilm zur Verfügung stehen, muß er größtenteils entbehren, er muß sich nach seinem Aufnahmeobjekt in Ort und Zeit richten und sich in allen seinen technischen und künstlerischen Absichten ihm unterordnen.

Sei es die tropische Hitze eines Aquariums, sei es die eisige Luft auf einem Berggipfel, das tosende Lärmen einer Kesselschmiede oder die lauernde Gefahr eines chemischen Laboratoriums: immer und immer wieder ist der Gegenstand neu, schillernd in seinen Farben des Fesselnden, aber er verlangt dafür auch vollständige Hingabe und absolute Einstellung.

Davon merken die Zuschauer dann später beim fertigen Film wenig oder gar nichts und das ist auch gut so. Aber der Regisseur muß immer wieder neue Wege ersinnen, eben diese Täuschung des offenbar ganz Selbstverständlichen in dem Publikum hervorzurufen und aus

Digitized by Google

einzelnen, scheinbar zufälligen Begebenheiten eine organische Kette sich logisch folgender Geschehnisse zu formen. Das ist viel und schwer, aber es muß sein, wenn man einen guten Film erzielen will. Denn das Thema allein, so interessant es auch ist, genügt nicht, es muß auch, wie ich schon auseinandersetzte, filmisch richtig behandelt werden. Und das eben ist Aufgabe des Regisseurs.

*

Sie können von mir kein Universal-Rezept zur Kulturfilm-Regie verlangen, da ich Ihnen nur Fingerzeige geben kann und gegeben habe. Ohnedies werden Sie mir vielleicht nicht glauben und annehmen, daß ich die Aufgaben der Kulturfilm-Regie übertreibe, und werden es besser wissen und an einem neuen Film, den Sie dann machen, Fiasko erleiden.

Vielleicht auch werden Sie, geneigter Leser, gar kein Regisseur sein und sagen: „Was geht mich das alles an?"

Dann aber war es erst recht gut, wenn ich Ihnen einige Einblicke in die Regie des Kulturfilms gegeben habe, damit Sie seine Fortschritte aufmerksamer beachten und — sich ihrer freuen.

Denn Sie dürfen nicht vergessen, daß es ein langer und dornenvoller Weg ist, der überdies in Neuland führt, den wir alle, die wir am Kulturfilm arbeiten, gehen müssen.

Wir alle bedürfen eines großen Idealismus und einer zähen Beharrlichkeit, um nicht enttäuscht zu werden. Enttäuscht von denen, die nicht verstehen können oder nicht verstehen wollen, daß wir für a l l e Menschen arbeiten und für die Zukunft des Kulturfilms.

Die Zukunft aber gehört dem Kulturfilm —, wenn er seine richtigen Regisseure findet oder diese an sich zu fesseln versteht.

Digitized by Google

Kulturfilm und Schauspieler

Von

Fritz Kortner

Unter Kulturfilm darf man wohl jeden Film verstehen, der sich auf einer sittlichen Grundlage aufbaut und in volkstümlich bild-dramatischer Form eine Idee, sei sie nun ethisch oder wissenschaftlich, propagiert.

Damit ist eigentlich schon die Beziehung zwischen dieser Kunstgattung und dem Schauspieler festgelegt. So darf wohl die künstlerische Leistung der Asta Nielsen im „Absturz" durchaus Anspruch darauf erheben, in diesem Sinne gewertet zu werden.

Ich glaube, daß ein Teil der Zukunft, vielleicht auch schon die Gegenwart des Films in der Ausnützung der ungeheuren Phantastik beruht, die in einem sachlichen, scheinbar wissenschaftlichen Experiment sich auswirkt. Wenn der Schauspieler sich also in den Dienst dieser Filmgattung stellen will, muß er mit differenzierter Präzision und schöpferischer Phantasie sich einsetzen, da ihm die konventionellen Spannungsmittel des Kitschfilms verschlossen sind.

Hingegen hat der Lehrfilm nach meiner Auffassung, wenn er nur rein dogmatisch bleiben wird, keine Aussicht auf Popularität; nur wenn er den Anschluß an die Dramatik des Spielfilms findet, also auch zum Kulturfilm wird (etwa wie der prachtvolle Film „Die Wunder des Schneeschuhs"), hat er Anspruch auf Volkstümlichkeit, diese höchste und letzte Instanz für alles, was geleistet wird.

Digitized by Google

Kulturfilm und Operateur

Von

Gerhard Müller

Aufnahme-Operateur

Es gibt nun schon eine ganze Anzahl guter Kulturfilme oder, besser gesagt, von Kulturfilmen überhaupt, denn ganz schlechte gibt es nicht; etwas, woraus man lernen kann, ist niemals schlecht, und wenn es auch mit den allereinfachsten Mitteln hergestellt ist. Aber leider wird den Kulturfilmen, die dazu berufen sind, als die besten Erziehungs- und Bildungsmittel in allen Kreisen zu wirken, von so mancher Seite noch nicht das genügende Verständnis entgegengebracht. Ja, es ist mir sogar passiert, daß ein „Kollege" vom Spielfilm gesagt hat: „Zu solcher Arbeit würde ich mich nicht hergeben, ich verachte Kultur- und Lehrfilme."

Derart lächerliche Ansichten sollte man niemandem mitteilen, aber ich möchte eine solche doch als klassisches Beispiel angeführt haben.

Es muß eben auch solche Leute geben, aber gerade ihnen wird der Kulturfilm in seiner Entwicklung zeigen, was er kann.

Wieviel Arbeit in solchen kleinen Filmen steckt, wird jeder, der mit ihnen zu tun gehabt hat, wissen. Viel Drum und Dran, wie beim Spielfilm, gehört im allgemeinen nicht dazu, einen Kulturfilm herzustellen, aber zweimal Zeit und fünfmal Geduld. Und Geld natürlich auch. Als „Hauptmann" beim Kulturfilm ist wohl der Operateur anzusehen, denn bei ihm liegt letzten Endes — wenn alles andere soweit vorbereitet ist — das Werden und Gelingen des Films. Es treten oft die größten Anforderungen an ihn heran, weil eine Wiederholung der Aufnahmen meistens ausgeschlossen ist, da er es in vielen Fällen ja nicht mit Menschen zu tun hat. Man denke z. B. an Aufnahmen aus dem Leben der Tierwelt.

Bei diesen (biologischen) Filmen kann nicht wie beim Spielfilm mehrmals geprobt werden, ehe zur eigentlichen Aufnahme geschritten wird. Der Kulturfilmoperateur muß fix und fertig dastehen, die Hand an der Kurbel, das Auge am Sucher, und dann heißt es aufpassen, bis der günstigste Moment gekommen ist, um sofort „losdrehen" zu können und zu erhaschen, was er kriegen kann. Nun müssen das Spiel oder besser gesagt: die Bewegungen des Tieres genau verfolgt werden, denn der Operateur weiß ja nie, nach welcher Seite sich das Tier wen-

Digitized by Google

det (meistens leider dahin, wo es für den Photographen am ungünstigsten ist); wenn es ganz unartig ist, kommt es sogar in unliebsame Nähe des Objektivs. Jetzt ist, wenn die Aufnahme nicht unterbrochen werden soll (und das läßt seinerseits der Regisseur nicht oder sehr, sehr ungern zu), aus der weiteren Einstellung plötzlich eine Großaufnahme geworden. Da ist es dann eine der schwersten Aufgaben des Operateurs, die Bewegungen zu beobachten (womöglich schon vorher zu ahnen) und zugleich die Schärfe dauernd nachzuregulieren. Hinzu kommt, daß die Bewegungen nicht wie bei einem erfahrenen Filmschauspieler so langsam wie möglich sind, (dann bleibt dem Spielfilmoperateur immer noch genügend Zeit, die Entfernung abzuschätzen und mit der Schärfe mitzugehen), sondern oft sehr schnell (hüpfender Vogel) und sogar ruckweise erfolgen; hauptsächlich, wenn die Tiere, was ja meistens der Fall ist, durch das grelle Licht der Aufnahmelampen oder andere sie störende Momente verängstigt sind.

An dieser Stelle möchte ich betonen, daß ein sicheres Abschätzen der Meterzahl zwischen Apparat und Objekt für jeden und besonders für den Kulturfilmoperateur von allergrößter Wichtigkeit ist. Mit gutem Willen kann sich das jeder aneignen, es erleichtert das Arbeiten erheblich und spart die schöne, teure Zeit, die ja an Aufnahmetagen bekanntlich immer sehr knapp ist.

Ich sprach oben von viel Zeit und Geduld.

Das Kapitel „Warten" wird ja jeder, der sich mit „Drehen" sein tägliches Brot verdient, gründlich kennen. Der Kulturfilmoperateur hat oft genug dieses zweifelhafte Vergnügen. So gehört es z. B. auch zu seinem Beruf, daß er sich mitunter damit amüsieren kann, Tage und Nächte lang neben seinem fix und fertig aufgebauten Apparat zu hocken, um auf die — Geburt von Mäusen zu warten. Ach, wie glücklich ist er dann, wenn der ersehnte Moment endlich, endlich gekommen ist! Dann muß aber auch seinerseits alles programmäßig klappen, denn es kommt vor, daß sich die junge Mutter, wenn sie gerade sehr hungrig ist, eines ihrer jungen Kinderchen wieder zu Gemüte führt. Das habe ich einmal erlebt. Aber „sie" hatte 7 Jungen das Leben geschenkt, so daß für meine photographischen Zwecke noch genug übrig blieben. Ich war ihr damals sehr dankbar dafür. (Für die Sieben, nicht für das Auffressen.)

In der Tatsache, daß sich solche und ähnliche Aufnahmen mangels Zeit nicht wiederholen lassen, liegen die größten Schwierigkeiten des Kulturfilms. Und gerade, wenn es für den Regisseur und den Film am

Digitized by Google

wichtigsten ist, hat man manchmal Pech. Da fängt der verwünschte Käfer erst dann an zu fressen, wenn sich der Himmel mit düsteren Wolken bedeckt hat und es zu regnen anfängt, und die Eidechse bewegt sich nach langem, vergeblichem Warten zum ersten Male, wenn die Sonne schon untergegangen ist. Wütend, aber machtlos muß man sich dreinfinden.

Und die Kritiker?

Ich möchte da einen Volksvers auf den Film umwandeln und sagen:

Wenn mancher Mann wüßte,
Wie manch' Aufnahme wär',
Gäb' mancher Mann manchem Mann
Manchmal mehr Ehr!

Das Wetter spielt überhaupt im Leben des Operateurs eine sehr wichtige Rolle. Regen und Schnee zwingen ihn, sofern es sich um Außenaufnahmen handelt, zum Nichtstun. Natürlich gibt es auch Aufnahmen, wo beides erwünscht ist, aber meist ist es ihm lieber, wenn er davon verschont bleibt. Auch ist es keine Notwendigkeit, daß immer die Sonne scheinen muß, ja sehr viele Operateure ziehen sogar einen gleichmäßigen, leicht bedeckten Himmel oder Aufnahmen im Schatten vor, um verteiltes Licht zu haben. Dasselbe gilt für die Anordnung der Aufnahmelampen im Atelier, wenn es sich nicht um Effektbeleuchtung handelt, wobei natürlich die Fensterseite besonders zu berücksichtigen ist.

Die Arbeitszeit der Kulturfilm-Operateure ist sehr unregelmäßig. Je schneller ein Film fertig wird, desto rentabler ist er für den Hersteller, desto besser für Schauspieler und technische Mitarbeiter, die für ein folgendes Engagement frei sein wollen. Für alle gilt der Satz: In je mehr Filmen ich mitwirke, desto bekannter werde ich, und schließlich muß jeder, der im freien Berufe steht, ehrgeizig sein.

Wenn es nun heißt, der Film soll bis dann und dann fertig sein, und es fallen zufällig Feiertage dazwischen, so muß eben durchgearbeitet werden. Freilich darf man dabei nichts übereilen, wenn es nicht auf Kosten der Güte des Films gehen soll. Leider ist in dieser Beziehung schon viel gesündigt worden. Man vergaß, daß auch die größten Könner nur Menschen sind und dann aufhören sollten zu arbeiten, wenn die Ermüdung eintritt. Ich kenne Fälle, wo von vormittags 9 Uhr bis nachts um 3 Uhr ohne größere Unterbrechung gedreht worden ist. Obwohl alle den guten Willen zeigten, ihr Bestes zu leisten, war die Arbeit doch nicht das, was sie hätte sein können und bestimmt gewor-

Digitized by Google

den wäre, wenn man aus dem einen Arbeitstage zwei gemacht hätte. Läuft ein Film, der so gearbeitet worden ist, nicht Gefahr, nach Massenartikel auszusehen?

Um weiterhin einen bestimmten Bildwinkel (die Begrenzung des Bildes nach allen vier Seiten) zu bekommen, hat der Operateur manche unangenehme Situation durchzumachen. Er hat es leichter, wenn er ein geübter Turner oder überhaupt ein guter Sportsmann und von jeglichen Schwindelgefühlen frei ist. Das Publikum, dem die Filme vorgeführt werden, ahnt meistens nicht, unter welchen Schwierigkeiten viele Aufnahmen gemacht wurden.

Der Operateur ist in beruflicher Beziehung ein enger Verwandter des Malers, nur daß er nicht wie dieser auf eine passende Zusammenstellung der Farben zu achten hat (die Versuche, auch dem Photo- und Kurbelapparat ein farbiges Bild zu ermöglichen, haben ja leider immer noch nicht zu einem allgemein befriedigenden Ergebnis geführt!), sondern die ganze Wirkung und Schönheit seines Bildes aus der Verteilung von Weiß und Schwarz, von Licht und Schatten und aus einer möglichst plastischen Zusammenstellung herausholen muß. Im Atelier kann er sich das alles nach seinem Geschmack einrichten, aber anders verhält es sich bei Außenaufnahmen, da sich an der Natur bekanntlich nichts ändern läßt. In der modernen Filmtechnik ist man ja, um recht romantische Szenerien zu erzielen, schon dazu geschritten, die Natur durch künstliche Bauten zu ersetzen und der Erfolg war meistens auch sehr befriedigend. Aber auch das hat, besonders wenn es nicht sehr sorgfältig und geschickt gemacht ist, seine Grenzen. Bei Naturaufnahmen muß der Operateur die filmisch geeignetste Stelle mit sicherem Blick erkennen, und hat er sie gefunden, stellen sich ihm leider vielfach große Schwierigkeiten in den Weg. Ausgerechnet zieht sich da, wo er sich mit seinem Apparat, ach, so gerne, aufbauen möchte, ein Fluß durch die Landschaft, ausgerechnet ist ein andermal der Boden so weich und sumpfig, daß er Gefahr läuft, samt dem Apparat allmählich zu versinken. Es braucht ja nicht gleich dabei ums Leben zu gehen, doch würde sich in dem zweiten Falle der Bildwinkel während der Aufnahme so erheblich verändern, daß am Schluß viel mehr Vordergrund als Ferne auf dem Bilde zu sehen wären.

Noch verzwickter ist es manchmal für ihn bei Sport- und Gebirgsaufnahmen. Da hat er entweder eine unangenehme Felsspalte mit den drei Beinen seines Stativs zu überbrücken, oder er muß mit dem Apparat in die Krone eines recht hohen Baumes klettern, um das gewünschte Bild

Digitized by Google

aufnehmen zu können. Aber hartnäckig wird er alles daransetzen, wenn er nicht gerade auf ein schönes Motiv verzichten will.

Auch auf dem Wasser ist das Photographieren nicht so einfach, wie es sich vielleicht mancher vorstellt, und zwar vor allem bei bewegter oder stürmischer See, wenngleich das gerade die schönsten Bilder ergibt. Um in solchen Fällen überhaupt aufnehmen zu können, muß der Operateur seinen Apparat und sich selbst oft mit Stricken anbinden lassen, wenn er nicht eine unliebsame Bekanntschaft mit dem Seewasser machen und den Apparat aufs Spiel setzen will. Sich festhalten und auf äußere Dinge achten kann er nicht, denn Hände und Kopf bzw. Augen braucht er dazu, um Kurbeln und Sucher zu bedienen. Mit seinen Beinen muß er sich so stellen, daß er ein Ausgleiten der Stativfüße verhindern kann, falls sich diese nicht irgendwie auf dem Deck anschrauben lassen. Er selbst ist also den Schwankungen des Schiffes (oft nur Bootes) vollständig ausgeliefert und nur durch die Stricke vor einem Fallen geschützt. Dazu muß er noch alle Augenblicke das Objektiv nachsehen und von Wasserspritzern reinigen.

So, wie ich es hier beschrieben habe, konnte ich mich einmal in der Praxis volle 12 Stunden hindurch vergnügen, und zu einer Zeit, wo man auf die Freuden eines freiwilligen Bades gern verzichtet. Wenn man dann obendrein einen genauen Kommentar am eigenen Leibe zu dem schönen Worte „Seekrankheit" bekommt — was ja jedem Sterblichen passieren kann — und das Vergnügen hat, sich und seine von Brechern (ich glaube, so heißt der seemännische Fachausdruck) durchnäßten Kleider mehrmals nur vom Winde trocknen zu lassen, — dann dankt man seinem Schöpfer, daß es noch andere Sachen außer Himmel und Wasser — und dem Kulturfilm auf der Welt gibt.

Eine schöne Abwechslung im Leben des Operateurs sind die vielen Reisen (genau genommen waren sie es anno dazumal, denn heutzutage muß aus begreiflichen finanziellen Gründen sehr gehetzt werden), doch gibt es auch da für ihn noch ein lästiges Aber: die vielen, unendlich vielen Gepäckstücke, als da sind: Apparat, Stativ, Kassettentasche, Standphoto, Büchsen mit Negativ, Lampen, Kabel usw., dazu außerdem die Sachen zum Privatgebrauch. Umsteigen und Zollkontrollen sind für den Operateur mehr als für jeden anderen Sterblichen ein Greuel. Er wird aber schließlich reichlich dadurch entschädigt, daß er auf die billigste Art und Weise die Schönheiten der Welt zu sehen bekommt.

Bei Industrieaufnahmen und besonders Aufnahmen in Fabrikräumen, wo jedes auch noch so winzige Plätzchen nach Möglichkeit ausgenützt

Digitized by Google

ist, hat der Operateur oft so wenig Bewegungsfreiheit, daß er zufrieden sein muß, wenn er eine einigermaßen übersichtliche Ansicht z. B. Höhe, Breite oder Tiefe eines Raumes im Bilde zeigen kann. Andernfalls muß er sich auf Teilaufnahmen beschränken. Die hoffende und zagende oder alles Schlimme ahnende Frage: „Wieviel Lampen werde ich bestenfalls anschließen können?" macht bei ungünstiger Antwort (und sie ist in 99,9% bestimmt ungünstig) große Kopfschmerzen und ist oft die Ursache von unangenehmen Meinungsverschiedenheiten zwischen Operateur und Regisseur. Wenn auch nicht eine große Anzahl von Lampen für die Qualität eines Bildes bürgt, so hat sich wohl seit der Erfindung der Kinematographie jeder Operateur lieber zuviel als zuwenig davon gewünscht. Aber oft sind 2—4 Lampen die einzige Ausleuchtungsmöglichkeit für den Kulturfilm (natürlich nicht im Atelier). Wenn auch mit 2 einpoligen, sogenannten Einbrecherlampen, in kleineren Räumen und bei geschickter Verteilung des Lichtes klare und deutliche Bilder gemacht werden können (vielleicht wird mir das kein Beleuchter glauben wollen, aber es ist tatsächlich wahr!), so ist damit eine weitere Einstellung in großen Räumen natürlich unmöglich. Auch in diesem Falle lassen sich nur Teilansichten aufnehmen.

Die einzige und zuletzt angewandte Rettung, durch langsameres Drehen und infolgedessen auch langsamere Bewegungen der Arbeiter, Maschinen usw. eine längere Belichtung zu erzielen, kann immer nur ein schwacher Notbehelf sein.

Im ganzen genommen habe ich mit Absicht mehr die Schattenseiten der Beziehungen zwischen Kulturfilm und Operateur beleuchtet, da das große Publikum dem Kulturfilm samt seinen Schöpfern noch viel zu wenig Beachtung schenkt und ihn zu oberflächlich kritisiert. Doch will ich hoffen, daß dieser Übelstand allmählich durch die großen Fortschritte, die auf diesem Gebiete ständig gemacht werden, verschwinden wird.

Dem Kulturfilm die Stellung, die ihm gebührt!

Digitized by Google

Elektrotechnische Praxis bei der Aufnahme

Von

Oberingenieur B. Deltschaft

Licht! — Aufnahme los!" Mit diesem Kommando beginnt für den Beleuchter bzw. für den verantwortlichen Ingenieur eine kurze Zeit der angestrengtesten Nervenanspannung und Aufregung, vorausgesetzt natürlich, daß das unumgänglich notwendige, äußerste Interesse aller an einer Filmaufnahme Beteiligter ebenso vorhanden ist.

Architekten, Maler usw. sind bis auf Kleinigkeiten mit ihren Arbeiten fertig, wenn diese Rufe den Beginn einer Aufnahme anzeigen. Hier liegt der Unterschied zwischen Beleuchter einerseits und dem übrigen technischen Personal andererseits.

Fast immer ist es bei Atelier- und Außenaufnahmen dem Beleuchter erst möglich, die Beleuchtung nach Fertigstellung der Dekoration einzurichten; bei den meisten Aufnahmen ist kaum soviel Zeit vorhanden, um die Lampen, Beleuchtungskörper usw. an die einigermaßen richtige Stelle zu bringen, selten und fast nur bei großen Aufnahmen wird eine Beleuchtung wirklich in allen ihren Effekten und Feinheiten ausprobiert. Jeder, der im Filmbetrieb tätig ist, müßte sich aber klar machen, daß auf diese Art und Weise viele gute Aufnahmen verloren gehen, denn gerade die Beleuchtung ist eine derjenigen Angelegenheiten, die wohl keinen schlechten Film gut, aber sehr leicht einen guten Film schlecht machen können, wenn sie falsch oder flüchtig angewandt werden.

Es drängen sich jetzt die Fragen auf: Ist es schwer, eine gute Beleuchtung zu stellen, und welche Zeit ist dazu nötig?

Ihre Beantwortung erfordert aber so umfangreiche Darlegungen, daß ich sie im Rahmen dieses Artikels nicht vornehmen kann.

Ich komme daher auf das im Anfang meines Artikels Gesagte zurück. Es ist sicher nicht notwendig, daß in den meisten Ateliers soviel Zeit, Arbeit und Film verschwendet wird, weil plötzlich während einer Aufnahme eine oder sogar mehrere Lampen flackern oder ausgehen.

Die Gründe dieser Mißstände sind in der Hauptsache die meistenteils ganz unpraktische Atelieranlage und die obenerwähnte, viel zu flüchtige Lampenaufstellung.

Digitized by Google

Die Installation im Atelier soll alle unnötigen Kontaktstellen, Verlängerungen, Würgeverbindungen usw. vermeiden. Wie aber sieht es bei den meisten Aufnahmen aus! Überall findet man mehrere Male verlängerte Anschlüsse, die Stecker sind oft verschmort. Kaum eine dieser Verbindungen hat guten Kontakt, ja ich habe sogar beobachtet, daß Litzenenden mit Holzpflöcken in den Steckdosen befestigt waren. Es schmort und raucht an fast allen Kontaktstellen, zum mindesten sind sie so heiß geworden, daß man sie kaum anfassen kann.

Daß diese schlechten Verbindungen natürlich einen großen Spannungsverlust, also schlechtes Brennen der Lampen zur Folge haben, sowie Anlaß zum plötzlichen Verlöschen der Lampen geben, wird nicht bedacht. Es wird auch in der Regel so eilig umgebaut, daß gar keine Zeit für ordnungsgemäßes Kabeln der Lampen übrigbleibt, und oft ist dieses Kabeln gar nicht möglich, weil die Kabel bzw. Litzen zu kurz sind und ein oder mehrere Verbindungsstücke verwendet werden müssen, um die Schalttafel zu erreichen.

Ich habe deswegen bei allen Ateliers, die ich eingerichtet oder beraten haben, darauf gesehen, daß die Schalttafeln nur Hauptverteilungspunkte bleiben. Von diesen Hauptverteilungspunkten werden mit stark dimensionierten Kabeln bewegliche Verteilungskästen mit Strom versorgt. Diese leicht beweglichen Verteilungskästen ermöglichen das gute und schnelle Kabeln der Lampen mit verhältnismäßig kurzen Zuleitungen und verringern schon hierdurch — da die Lampenkabel gewöhnlich nicht allzu starke Querschnitte haben — den Spannungsverlust. Eine solche Art der Installation spart auch an festverlegten Hauptzuleitungen und unnötig großen und komplizierten Schalttafeln.

Ein weiterer Punkt der ewigen Sorge sind die Schraubstöpselsicherungen. Nicht nur die reparierten Schraubstöpsel, sondern auch die fabrikneuen halten an ihren Kontaktflächen resp. Lötstellen die Belastung selten aus. Die laufenden Ausgaben für Sicherungen und Stekker sind in den meisten Ateliers sehr bedeutend. Ich habe Ateliers kennengelernt, in denen bei normalen Aufnahmen bis zu 30 Schraubsicherungen am Tage durchbrannten oder verschmorten. Durch die Verteilerkästen ist es möglich, Streifensicherungen zu verwenden, die auf jeden Fall praktischer und durch ihren besseren Kontakt sicherer für den Atelierbetrieb sind. Aus diesem Grunde habe ich einen Normalverteiler und Stecker konstruiert, der allen Anforderungen hinsichtlich des oben Gesagten entspricht.

Digitized by Google

Das zu schnelle Umbauen der Lampen hat noch den Nachteil, daß in dem Augenblick, in dem gedreht werden soll, also alles Licht brennt, Änderungen an den Lampenstellungen vorgenommen werden müssen. Um nun Zeit zu sparen, werden die Lampen nicht erst ausgeschaltet, sondern es wird während des Brennens mit den Lampen umhergefahren. Soll nun wirklich gedreht werden, so brennen die Lampen oft schon zehn Minuten, die Kohlen sind abgebrannt und zu kurz, es folgt also Flackern und teilweise sogar Verlöschen mitten in der Aufnahme. Ergebnis: Film und Zeit vertan, viel Ärger und Geldverlust.

Abgesehen von den oben genannten Mängeln und Fehlerquellen kommt noch hinzu, daß in den wenigsten Ateliers eine fachmännische Überwachung der Lampen vorhanden ist. Wenn nicht in irgendeiner Lampe ein Teil verschmort oder verbrennt, kommt es kaum dazu, dieselbe zu überholen; dabei müßte sich doch — einiges Verständnis für Lampen und Apparate vorausgesetzt — jeder sagen, daß solche Apparate in ganz bestimmten, und zwar ziemlich kurzen Zwischenräumen nicht nur gereinigt, sondern auch nachjustiert werden müssen. Rechnet man noch hinzu, daß Lampen oft in ganz unnötig rücksichtsloser Weise transportiert und umhergestoßen werden sowie durch den in den Ateliers fast immer vorhandenen Kalk- und Farbenstaub sehr stark verschmutzen, so braucht man sich nachher nicht zu wundern, wenn ein wirklich gutes Brennen nicht erreicht wird.

Auch hier habe ich versucht, Abänderungen zu treffen, indem ich den Atelierleitungen empfahl, anstatt der bekannten Reparaturecken, die je nach Bedarf hier oder dorthin verlegt wurden, eine ordentliche Reparaturwerkstatt einzurichten, in der wirkliche Reparaturen und Justierungen ausgeführt werden können. Natürlich gehört in diese Werkstatt ein tüchtiger Feinmechaniker, der ständig dort sein muß, denn an Reparaturen wird es ihm nie mangeln. Grundfalsch wäre es, einen Beleuchter zu Reparaturzwecken zeitweilig in die Werkstatt zu stellen, da zwischen der Bedienung der Lampen und ihrem Regulieren bzw. Reparieren ein ganz gewaltiger Unterschied besteht.

Schließlich möchte ich noch auf eine Fehlerquelle aufmerksam machen: das sind die Beleuchter und Hilfsbeleuchter selber. Es ist erstaunlich, wieviel oder vielleicht auch wie wenig Berufe man unter den Beleuchtern trifft. Elektriker, Feinmechaniker, also der Beleuchtung verwandte Berufe, trifft man viel seltener an, als allgemein angenommen wird. Dabei wäre es m. E. unbedingt erforderlich, daß jeder Beleuchter die Vorbildung eines dieser Berufe hat. Es heißt

Digitized by Google

gewöhnlich: das bißchen Beleuchtung kann jeder machen. Zugegeben, solange der Mann weiter nichts zu tun hat, als die Lampen ein- und auszuschalten; aber man soll sich nachher nicht wundern, wenn Lampen, Kabel und zugehörige Apparate langsam verkommen, denn die meistenteils in der Minderzahl vorhandenen Fachleute sind nicht mehr in der Lage, die sich häufenden Arbeiten auszuführen, welche sich auch auf die Beobachtung der festverlegten Leitungen, Schalttafeln, allgemeines Licht usw. erstrecken.

So gehört große Sorgfalt und gründliche Kenntnis der Beleuchtungsbranche zu den beleuchtungstechnischen Erfordernissen einer Aufnahme.

Digitized by Google

Architektur und Malerei in ihren Beziehungen zum Kulturfilm

Von

Friedr. Wilhelm Ritter

... oder vielmehr: wie ich mich als Maler und Architekt zum Thema „Kulturfilm" stelle.

Kulturfilm, im beschränkten Sinne als Lehrfilm, kann durch gewissenhafte filmische Auswertung unserer in großer Anzahl vorhandenen kunst- und architekturgeschichtlichen Werke ein noch nicht ausgenutztes Lehrmittel für Kunstgeschichte sein, im Archiv der kunstgeschichtlichen Abteilung einer Hochschule die eindringlichste Form bildlicher Demonstration. Ein bisher kaum in Angriff genommenes, dankbares Spezialarbeitsgebiet.

Zu meinem Thema: Jeder Film, ob Lehr-, Stil- oder Spielfilm, hat einen Anspruch, Kulturfilm genannt zu werden, wenn er literarisch, künstlerisch oder in irgendeiner Art belehrend oder aufklärend wirkt; das Ideal jedoch eines Kulturfilms müßte sein, alle diese Eigenschaften in sich zu vereinigen. Die Architektur im Film, fachtechnisch „Bauten" oder „Dekorationen" benannt, ist, früher sehr nebensächlich behandelt, erfreulicherweise jetzt zum größten Teil dazu berufen, im Bildganzen den künstlerischen Wert zu bestimmen. Vom Operateur oder Photographen als Bildausschnitt richtig verwertet (Komposition in der rechteckigen Fläche) gibt sie dem Regisseur die Möglichkeit, „lebende Bilder" im guten Sinne des Wortes zu schaffen. Das gute filmische Bild muß wie vorbildliche Werke der bildenden Kunst für lange in unserem Gedächtnis haften bleiben und erfüllt nur so den Anspruch auf die Bezeichnung „Kulturfilm". Die alterprobten und stets immer wieder befolgten Gesetze der Komposition in Werken aller bildenden Künste müssen immer mehr auch für das Filmbild angewandt werden.

Nur im engsten Zusammenarbeiten mit dem Operateur und Photographen ist es dem Maler und Architekten möglich, diese Anforderung zu erfüllen. Für das bildlich richtige „In-den-Raum-stellen" der Figur oder Figuren sollte auch der Malerarchitekt stets verantwortlich sein und nicht diese Aufgabe uninteressiert dem Regisseur überlassen, der bei gewissenhafter Spielleitung allzuleicht den Bildausschnitt nicht genügend kontrollieren kann; auch der Operateur ist oft genug in Erle-

Digitized by Google

digung seiner technischen Aufgaben behindert, stets die rein künstlerischen Bildmomente zu überblicken. Vom Malerarchitekten ganz stiefmütterlich behandelt ist bisher das Gebiet „Beleuchtung". Die bestdachte und ausgeführte Architektur oder Dekoration wirkt, falsch ausgeleuchtet, im Filmbild platt oder als Prospekt, und es kann dabei dem Photographen nicht immer die Schuld zugeschoben werden. Mit der Hell-Dunkelverteilung im Bildausschnitt und somit der richtigen Auswertung seiner Bauten kann der Malerarchitekt nur sein erdachtes Bild bei vollkommener Beherrschung der Filmbeleuchtungsmittel erhalten; im Einverständnis mit dem Operateur müßte er den Standort, die Arten und die Menge des Lichtes angeben.

Die Qualität der Architektur des Filmbildes ist nicht nach den Ausmaßen des Baues oder nach den hohen Kosten des dazu verwendeten und gezeigten Materials zu bewerten. Es ist erfreulich, daß die ins Maßlose gesteigerten Auswüchse der letzten Jahre, auf diesem Gebiet, sich überlebt haben und daß auf die Durcharbeit der Dekoration und Bauten mehr Gewicht gelegt wird als auf deren Größe und Prunk.

Bei richtiger Erkenntnis seiner Aufgaben und der Verantwortung nicht nur dem jeweiligen Film gegenüber, sondern auch in der richtigen Auffassung seines Berufes ist der Malerarchitekt befähigt, durch seine Mitarbeit die meisten dieser Filme zu Kulturfilmen zu gestalten.

Dann wird auch, wie ich es wünsche, der „Kulturfilm" richtig anerkannt und bewertet werden und als „l e b e n d e s B i l d" unter den bildenden Künsten seinen gebührenden Platz finden.

Digitized by Google

Die Kultur der Dekoration

Von

Ernö Metzner, Maler

I.

Im Anfang war der Schauspieler... und der Wille, einen Film zu machen. Und das reichte auch vollkommen aus. War es doch ganz gleichgültig, wo Herr Max oder Moritz den Gartenschlauch als Fernrohr benutzte, in demselben ungeeigneten Moment, in dem der Gärtner das Wasser anstellte.

Das Bild mußte nur einen Hintergrund haben.

II.

Eines Tages kam einer, der mit künstlerischen Absichten belastet war und entdeckte, daß zu dem fröhlichen Geschehnis, das er aufnehmen wollte, die zufällig dahinterstehende Kirchhofmauer nicht gerade besonders gut paßte.

Gegen alle menschliche Natur nahm er sich die Mühe, nachzudenken und etwas Passendes zu suchen...

So wurde das „Motiv" geboren.

III.

Der Unglückselige hatte einen Freund, und der war Maler.

Jeder Mensch will bekanntlich das Gegenteil von dem, was der andere will, und so fand der Maler die Geistestat des Regisseurs einfach scheußlich. (Übrigens kann man den anderen dadurch, daß man ihm erzählt, man sei fünf Jahre auf der Akademie gewesen, schließlich überzeugen.)

Er überzeugte ihn also davon, daß die in der Natur vorhandenen „Motive" niemals einer in Bewegung übertragenen Empfindung (dem Film) den richtigen Rahmen bieten könnten.

Er erfand also die — Dekoration.

IV.

Die Dekoration war anfänglich (natürlich) sehr bescheiden.

Sie lehnte sich an ihre Großmutter, die Theaterdekoration, an und stolzierte in deren Kleidern umher.

Aber nicht lange, denn das Kind wurde größer und größer und begann eines Tages seine eigenen Wege zu gehen.

Digitized by Google

Seine Entwicklung fing mit einem Naturalismus an. Gibt es doch Filmstoffe, bei denen es darauf ankommt, in dem Zuschauer die Illusion zu erwecken, als sehe er durch einen Türspalt die nackte und ungeschminkte Wirklichkeit.

Zu diesem Gebiet gehören die meisten historischen Filme, in denen die Rekonstruktion einer früheren Zeit mit ihren Menschen und Sitten und Trachten die Hauptrolle spielt.

So habe ich im III. Teil des Films „Fridericus Rex" lediglich die Absicht gehabt, Sanssouci und Potsdam so vor den Augen des Beschauers erstehen zu lassen, daß sie vermeinten. die Aufnahmen wären an Ort und Stelle gemacht worden. (Sie konnten aus technischen Gründen sehr häufig dort nicht stattfinden.) Wer sich des Bildes „Das Flötenkonzert" erinnern kann, wird zugeben, daß die Menzelsche Stimmung nahezu vollkommen erreicht worden ist, was im Originalzimmer einfach unmöglich gewesen wäre.

Inmitten des Bildes hängt ein großer Spiegel, in dem sich die ganze andere Seite des Saales dem Beschauer darbietet, und zwar mit dem lichterbesteckten Kronleuchter und den Glasprismen.

Ich kann hierbei vielleicht verraten, daß in dem Saal, der für die Aufnahme gebaut war, sich nie ein Spiegel befand, sondern daß dieser nur gemalt war, — um die Wirklichkeit in der Stimmung des Film-Bildes zu bieten.

Der Zweck war die erhöhte Wirklichkeit...

V.

Und nun der andere Weg.

Dieser hatte das Ziel, sich von der Wirklichkeit vollkommen freizumachen und die Darstellung in einer Welt zu zeigen, die aus der Phantasie des Malers entspringt.

Ich hatte die Aufgabe, für ein großes Passionsspiel, „INRI", die Bilder zu entwerfen, denn es stand von vornherein fest, daß eine Reise nach Jerusalem, um die Aufnahmen an Ort und Stelle zu machen, weder zu einer großen Publikumswirkung noch zu einem künstlerischen Erlebnis führen würde. Man war sich also klar darüber, daß das Ergebnis einer so kostspieligen und zeitraubenden Expedition in keinerlei Verhältnis zu den Anforderungen eines so eminent kulturellen Themas stehen würden. Versagen doch Naturmotive m. E. bei einem solchen Stoff völlig.

Es mußten also alle Bilder zu „INRI" künstlerisch geschaffen wer-

Digitized by Google

den, was besondere Mittel erforderte, wie einen Rundhorizont von 4000 qm Malfläche, ein Atelier in bisher unbekannten Ausmaßen, einen Lampenpark von tausenden Lampen usw., kurzum Dekorationen in allergrößtem Stil.

Dieser große Stil und der zu bewältigende Stoff hat mich gezwungen, die große und einfache Linie zu wählen, jedes Ornament von vornherein auszuschließen und Details beiseitezulassen.

Die vier beiliegenden Entwürfe illustrieren das am besten.

Das Bild „Christus vor Pilatus" ist ein raumloses Dunkel, aus dem sich nur der gigantisch große Thron des Pilatus heraushebt und den angeschuldigten Christus gleichsam zu erdrücken scheint.

Die Idee des „Judas, der zum Verrat in den Palast des Hohenpriesters läuft," ist durch die endlos lange Treppe ausgedrückt, die durch ihr Ansteigen den Weg zum höchsten Richter versinnbildlicht. Die Umgebung ist die Idee einer orientalischen Stadt.

„Das Innere des Tempels zu Jerusalem" ist ein von jeder Sachlichkeit losgelöstes Symbol.

Und schließlich „Christus am Kreuze mit dem reuigen Judas", das Schlußbild des Films, ist eine Apotheose des Christentums.

Das Kreuz auf dem Berge von Golgatha steht gegen den Gewitterhimmel, aus dem allmählich die Strahlen der Sonne hervorbrechen. Sein Schatten wächst und wächst und verbreitet sich über die Ebene, welche die Welt darstellen soll. Die Dekoration als Symbol ...

VI.

Einen Filmstoff malerisch zu erleben und zu gestalten, halte ich für den Weg der Kultur der Dekoration ...

Digitized by Google

Die großen deutschen Konzerne und der Kulturfilm:

a) Die Einstellung der Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft und Decla) zum Kulturfilm

Von

E. Krieger

Wie bekannt, waren es Pathé und Gaumont, die es zuerst unternahmen, den Film zum Einblick in Naturgeheimnisse zu benutzen; auch Meßter, der Senior deutscher Lichtspielkunst, machte einige Versuche ähnlicher Art. Als nun Ende 1917 die „Ufa" gegründet wurde, ward ihr die Aufgabe zuteil, in größerem Maßstabe den „Kulturfilm" zu schaffen, und zwar nicht nur in der mimischen Kunst, sondern auch auf dem Gebiete der Forschung und Wissenschaft. Letzterem Zwecke diente die „Kulturabteilung der Ufa". Zunächst wandte sie sich in Verbindung mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht (Prof. Lampe) ausschließlich dem „Lehrfilm" zu, der für Schulen und Hochschulen aller Art bestimmt war: Geographie, Naturkunde, Landwirtschaft, Technik, Sport und medizinische Wissenschaft waren die Stoffgebiete.

Der Ausgang des Krieges mit seinen wirtschaftlichen Folgen begrenzte nun die Lehrfilmfabrikation insoweit, als trotz behördlicher Anregungen seitens der Ministerien für Unterricht, für Landwirtschaft usw. die Unterrichtsanstalten einfach nicht in der Lage waren, sich eigene Vorführungsapparate anzuschaffen. Da setzte nun neben der „Bildstelle" beim Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und den Bestrebungen einiger Firmen in dieser Richtung die Werbetätigkeit der Kulturabteilung der Ufa ein, um durch Mustervorführungen in ganz Deutschland von Lehrfilmen und — was ebenso oder noch wichtiger war — durch Vorführung mit eigenen Schulapparaten diejenigen Mittel und Wege zu weisen, die zur Bildung von städtischen Schulkinos führten, wie sie z. B. in Kassel, Köln, Münster usw. organisiert wurden. Die Bestrebungen der städtischen Schulkinoleiter wurden auf das wirksamste durch die „Bild- und Film-Arbeitsgemeinschaft Berliner Lehrer" (Walther Günther) sowie durch die „Schul- und Vortragsorganisation" der Ufa (Dr. Beyfuß) unterstützt. All den aufopfernden Bemühungen noch vieler anderer ideal gesinnter Männer ist es zu danken, wenn auch dem verarmten Deutschland dieses für die heranwachsende Jugend so wertvolle Bildungs-Hilfsmittel nicht ver-

Digitized by Google

schlossen blieb, ja, man kann wohl mit Fug und Recht sagen: wieder einmal hat Deutschland bewiesen, daß es in wissenschaftlich-kultureller Beziehung auch auf dem Lehrfilmgebiet eine Höhe erreicht hat wie kein anderes Volk der Welt.

Inzwischen hatte sich die Notwendigkeit herausgestellt, außer dem reinen „Lehrfilm", der meist in „Beiprogrammform" hergestellt wurde, auch größere, für das allgemeine Publikum geeignete Filmwerke belehrenden und dabei unterhaltsamen Inhalts zu schaffen. In dem „Rheinfilm" der Ufa wurde zum ersten Male der Versuch gemacht, die lehrhafte Darstellung in größerem Umfange durch gestellte Zwischenbilder zu beleben, und der Erfolg dieses Filmes ließ den Versuch als geglückt erkennen. Weitere Kulturfilme der Ufa gleich großen Stils sind neuerdings: „Aus eigener Kraft" — ein Industriefilm über das deutsche Auto; auch hier wird wieder Neuland betreten, indem die Herstellung und Verwendung des Autos im Rahmen einer knappen Spielhandlung gezeigt wird. Ein Spiel von Jagd und Liebe „Horrido" verbindet ebenfalls mit einer flotten Spielhandlung die Darstellung des edlen Weidwerks und soll die Schönheit des deutschen Waldes und Wildes in besonders plastischer Art zeigen.

Neben diesen „Großfilmen" werden innerhalb des Ufa-Konzerns auch die kleineren naturwissenschaftlichen Beiprogrammfilme gepflegt, und zwar sowohl von der Ufa-Kulturabteilung als auch von der wissenschaftlichen Abteilung der Decla-Bioscop, die seinerzeit auf dem Gebiete des für Lichtspieltheater bestimmten populären Beiprogrammfilms bahnbrechend gewesen war. Ebenso findet mit der Lehrfilmabteilung der „Deulig" eine Verständigung über das Produktionsprogramm statt, um nach Möglichkeit zu vermeiden, daß dieselben Themata von den verschiedenen Arbeitsstätten in Angriff genommen werden. Im übrigen ist es nicht ganz zu umgehen, daß gewisse Kulturfilm-Gedanken von verschiedenen Firmen zu gleicher Zeit erfaßt und verarbeitet werden, wie z. B. die populäre Darstellung astronomischer Erkenntnisse, die Entwicklungsgeschichte des Menschen von der Urzeit bis zur Gegenwart sowie hygienische Belehrungen aller Art. Es schadet dies nichts, denn jeder hat eine andere Art, wie er das Thema auf- und anfaßt, und alle diese Filme haben auch nebeneinander ihre Existenzberechtigung, da solche Themata an sich unerschöpflich sind. So hat die Kulturabteilung der Ufa jetzt zwei neue Filme auf den bezeichneten Gebieten in Arbeit: „Wunder der Schöpfung" und „Vom Urtier zum Menschen".

Digitized by Google

Bei diesen beiden Bildstreifen steht der Gedanke im Vordergrund, Aufschluß über die wichtigsten Grundlagen menschlichen Werdens und Seins zu geben. Schwer ist es, solche schwierigen wissenschaftlichen Erörterungen in unterhaltsame Form zu bringen. Es sei gestattet, zur Unterstützung unserer Einstellung zu dieser Aufgabe einige Goethesche Gedanken anzufügen. Seinem Vorwurf: „Die Deutschen, und sie nicht allein, besitzen die Gabe, die Wissenschaften unzugänglich zu machen" und „Gewisse Bücher scheinen geschrieben zu sein, nicht damit man daraus lerne, sondern damit man wisse, daß der Verfasser etwas gewußt hat", mußte vorgebeugt, dagegen der Gesichtspunkt beachtet werden: „Das Publikum will wie Frauenzimmer behandelt sein: man soll ihnen durchaus nichts sagen, als was sie hören möchten", denn: „Es hört doch jeder nur, was er versteht."

Nach zwei Richtungen hin muß also der Kulturfilm dem Geschmack der Zuschauer — seien es nun Jugendliche oder Erwachsene — entgegenkommen: einmal sollen Lehrbücher anlockend sein und das werden sie nur, wenn sie die heiterste, zugänglichste Seite des Wissens und der Wissenschaft darbieten. Ferner will der Zuschauer den Zweck für seine eigene Person erkennen — cui bono? — „Die Menge fragt bei jeder neuen bedeutenden Erscheinung, was sie nutze, und sie hat nicht unrecht, denn sie kann bloß durch den Nutzen den Wert einer Sache gewahr werden."

Diese an die Erkenntnis des Wissenswerten geknüpfte Bedingung, das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, findet besondere Berücksichtigung in einem Ufa-Film „Wege zu Kraft und Schönheit", der bei der Darstellung der Mittel zur „Körperkultur" Ästhetik mit praktischer Belehrung vereint. Und ein anderer Film, „Wein—Weib—Gesang", vermittelt neben der Belehrung über die Gewinnung des Weins „von der Rebe bis zur Traube, von der Traube bis zum Trunk" die Freude an den schönsten deutschen Landschaften und erweckt mit der Heimatsliebe auf Grund der Dichter-Zitate und Lieder aus der deutschen Weinpoesie echt nationale Empfindungen.

So glaubt die Ufa mit ihrer Kulturabteilung in den sechs Jahren ihres Bestehens eine Vorkämpferin für den deutschen Lehr- und Kulturfilm und eine Stütze der gesamten deutschen Lehrfilmindustrie geworden zu sein, die sich neuerlich im „Bunde deutscher Lehrfilmhersteller" zusammengeschlossen hat und mit daran arbeiten soll, dem deutschen Kulturfilm im In- und Ausland Achtung und Erfolg zu verschaffen.

Digitized by Google

b) Die Einstellung der Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft und Deuligfilm A.-G.) zum Kulturfilm

Von

Walther Günther

Der Begriff „Kulturfilm" läßt sich natürlich sehr weit ziehen und man kann unter ihm alles zusammenfassen, was nicht reiner Unterhaltungs-Spielfilm einerseits oder reiner Reklamefilm anderseits ist. (Die Grenzen fließen.) Trotzdem möchte ich unter Kulturfilm den „kulturell wertvollen" Film verstehen.

Und noch auf ein anderes muß zuvor hingewiesen werden: Die ganze Tätigkeit der Kulturfilmhersteller — wie auch die aller Filmfabrikanten — ist von zwei Aufgaben bestimmt: Bildstreifen zu schaffen und Bildstreifen zu verbreiten. Es ist ein anderes Ding, Filme zu verbreiten, die Urkunden oder gestalteter Ablauf von Kulturbestandteilen sind und ohne weiteres aufgenommen werden können, und ein anderes, solchen Bildstreifen Raum zu schaffen, die um einer bestimmten Absicht willen — meist der der Beeinflussung — hergestellt worden sind.

Es ist nicht gesagt, daß solch ein Zweckfilm nicht auch ein Kulturfilm sein könne oder es überhaupt nicht wäre. Ist es schon schwer gewesen, die Kreise zu wecken, die dem reinen Kulturfilm ein offenes Auge zeigten, so ist es von jeher noch schwerer gewesen, nun das Filmband, der Träger einer politischen oder kommerziellen oder technischen Idee war oder ist, wirksam zu machen. Alle Mühe der Bildgestaltung wird neu gelohnt, wenn das gestaltete Bild seinerseits das Denken, mindestens das Fühlen beeinflußt, wenn der Film also weiter anregen wird. In der Geschichte der deutschen Lichtbildgesellschaft zieht sich die entschiedene Einstellung zum Kulturfilm wie ein roter Faden hin.

Die Deulig entstand 1912 aus dem Gedanken der Abwehr damals feindlicher ausländischer Bildbeeinflussung durch Persönlichkeiten des deutschen Verlagslebens. Eigentliche Gestalt nahm diese Idee erst später, und zwar 1914, unter Vertretern deutscher Städte, Handelskammern und anderen Industrie- und Handelsverbänden, um mit Hilfe des Lichtbildes und des Films der deutschen Kultur überall in der Welt einen Platz zu sichern. Der Krieg ließ die Pläne zunächst ruhen, statt sie schneller voran zu treiben. Das Haupt dieser damaligen Bestrebungen, Verlagsdirektor Klitzsch, wollte Schaffung einer machtvollen Zentralorganisation für deutsche Kulturpropaganda, Zusammenarbeit

Digitized by Google

mit der deutschen Filmindustrie, Aufbau eines Filmarchivs, Hebung der Filmkunst im Ganzen — eine Menge schöner Aufgaben, die sich nur leider nicht alle erfüllen ließen.

Erst im Herbst 1916 wurde die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft E. V. gegründet. Schon die ersten Erfahrungen umrissen die Stellung dieser Körperschaft zum Kulturfilm.

War es ihr zunächst programmatisch darauf angekommen, Werbearbeit für Deutschlands Gesamtkultur zu leisten („Kultur" im Sombartschen Sinne aufgefaßt, also einschließlich dessen, was S. als „institutionelle Kultur" bezeichnet), so zwang nun die Notwendigkeit der Verbreitung der Filme, die soeben fertiggestellt waren, dazu, alles das in Herstellung zu nehmen, was neben dem Schlager, dem Hauptstück des Abends, lief, das sogenannte Beiprogramm unterhaltender, belehrender und belehrend-unterhaltender Art. Die Belehrung war nun allerdings nicht Hauptzweck der hierfür geschaffenen Bildstreifen — meist Naturaufnahmen —, sondern wurde nebenbei erwartet. Zunächst kam es auf die Unterhaltung an.

Der erste Katalog, der im Herbst 1918 erschien, spricht im Geleitwort davon, daß das Material des Bild- und Filmarchivs „den Zwecken der Belehrung, Unterhaltung und des Unterrichts dienstbar gemacht werden könnte". Noch war allerdings nicht viel Brauchbares gewonnen. Aber Streifen wie der über „Deutsches Spielzeug durch die Jahrhunderte" oder „Aus dem Kaukasus" stellen beachtliche Anfänge zum Kulturfilm dar.

Die seinerzeit inoffiziell gültige Auffassung des Begriffs „Kultur" deckte sich mit Lichtbildern der Deulig: deutsche Burgen und Schlösser, Städtebau, Hochbahn, Volkswohlfahrt, Sozialfürsorge, Westfälischer Frieden usw. Der Abschnitt „Kultur" gibt durchaus einwandfrei die damals übliche Stellung zum Problem des Kulturellen im Bild wie im Film wieder. Vom Kulturfilm ist noch nicht die Rede.

Auch weiterhin gingen die Ziele der Deulig von der gleichen Grundlage aus: Werbe- und Aufklärungsarbeit für Wirtschaft und Kultur zur Hebung des Inlandabsatzes, zur Wiedergewinnung des Weltmarktes. Eine Werbeschrift der Deulig aus der Zeit nach dem Waffenstillstand spricht von der Notwendigkeit der „schnellen Wiederherstellung unseres durch die Feinde systematisch zerstörten kulturellen Ansehens im Auslande und Übersee und in Verbindung damit der ungesäumten Wiederanknüpfung der wirtschaftlichen Wechselbeziehungen". Das alte Ziel wird beibehalten. Und doch ist die Grundeinstellung eine an-

Digitized by Google

dere. Es handelt sich um Wiederaufbau, um Schaffen neuer Grundlagen, um Hinausschieben der wirtschaftlichen Ziele und ihre Fortsetzung durch rein kulturelle. Soll das „kulturelle Ansehen" wiederhergestellt werden, dann ergibt sich die Notwendigkeit, vor allem der geistigen Kultur Deutschlands nachzugehen und erst allmählich all das andere, was zwar auch Kultur sein kann, der allgemeinen Meinung nach aber mehr als Zivilisationsausschnitt zu nehmen ist, wieder zu propagieren. (Gegenstände der sogenannten objektiven Kultur.)

Dies Leitmotiv klingt in den Arbeiten der folgenden Jahre immer erneut und immer stärker an. Neue Gebiete werden der D. L. G. erschlossen: Heimatliebe, das Gefühl für die nationalen und wirtschaftlichen Aufgaben und für die Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme und Gaue sollen durch den Film erweckt und entfaltet werden. Da gibt sich also die durchaus richtige Einsicht in die gefühlsbetonte Grundlage der Kulturfilmarbeit kund, das wirtschaftliche Ziel ist nicht mehr Endziel, die Aufgaben sind größer, weiter, freier geworden. Und dementsprechend enthält der Katalog Bildreihen und Filme, welche diesen Aufgaben als Mittler gerecht werden.

Im Jahre 1920 waren bereits eine ganze Reihe ausgesprochener Lehrfilme zur Veranschaulichung von Vorträgen vorhanden, die „in den Händen berufener Volksbildner oder Pädagogen zu einem ungemein wertvollen Unterrichtsmittel werden können und die dazu bestimmt sind, in gut geleiteten Schul-, Gemeinde- oder Reform-Kinos, bei Lichtspielveranstaltungen auf dem Lande, in Vereinen, Gesellschaften und in industriellen Betrieben Frohsinn und gefesseltes Interesse an dramatischen Verwicklungen einwandfreier Art zu wecken" (Katalog 1920).

Der Weg in die Tiefe aber war noch immer nicht gefunden, d. h. zu denen, die außerhalb des öffentlichen Theaters Kulturarbeit trieben und bereit waren, in ihre Kulturarbeit als Mittel — sei es als eines von vielen möglichen, sei es als das Mittel — auch Film und Lichtbild einzubeziehen. Der Weg, der seit 8 Jahren den Vätern der Idee vorschwebte, wurde erst durch Schaffung einer besonderen Entleihorganisation gegangen: ein wirklicher Volksbildungsverein. In kurzer Frist stieg die Zahl der Mitglieder auf rund 1250, worin eine wesentlich höhere Zahl steckt, als auf den ersten Blick zu erkennen ist, weil Verbände mit Hunderten von Teilnehmern wieder zahlreiche Einzelabnehmer ihrerseits mitbrachten. Der Weg für eine Volksgemeinde um Lichtbild und Kulturfilm als Mittelpunkt war gefunden.

Digitized by Google

Er ist nicht lange gegangen worden, da infolge der allgemeinen wirtschaftlichen Lage, besonders der Filmindustrie, die Deulig-G. m. b. H. und die Deulig Verleih-G. m. b. H. gegründet wurden. Die Neuorganisation brachte wesentlich weitere Möglichkeiten für die Herstellung. Erst jetzt konnte endlich an planmäßige Schaffung von Lehrfilmen gedacht werden. Eine besondere Lehrfilm-Abteilung der Deulig-G. m. b. H. entstand, und der Gedanke der Kulturfilmarbeit war bei ihr gut aufgehoben. Die Produktion der Gesellschaft stieg von 110 Filmen auf 500, worunter der größte Teil kulturelle Themen behandelt.

Außerdem hatte die D. L. G. inzwischen (seit 1920) die Herausgabe der Messter-, jetzt Deulig-Woche aufgenommen, die als besondere Urkundensammlung zur Zeitgeschichte ihre starke Bedeutung hat. Von Arbeiten weittragender politischer Bedeutung kamen der Film vom Versailler Friedensvertrag und die Ruhrfilme heraus, und Ruhrspielfilme waren in Arbeit, bis der Ruhrkrieg abgebrochen wurde.

Gesellschaftliche Veranstaltungen wie regelmäßige Vorführungen auf Messen und Versammlungen, ja auch Dorfkinos, halfen kulturelle Ideen in weite Kreise tragen, gleichgültig, ob es sich um Landwirtschaft oder Industrie, Diplomatie oder Lehrerschaft, Heer oder Geistlichkeit handelte: in Veranstaltungen mannigfachster Art war die D. L. G. beflissen, Verbreiterin der Idee des Kulturfilms zu sein.

Digitized by Google

c) Die Einstellung der Nationalfilm-Aktiengesellschaft zum Kulturfilm

Von

Hermann Rosenfeld

Generaldirektor der National-Film A.-G.

Wenn ich als Leiter der „National"-Film A.-G. mich zur Kulturfilm-Frage äußern soll, muß ich natürlich einen anderen Standpunkt einnehmen, als ich ihn als Privatmann dieser eminent wichtigen Materie gegenüber vertrete. Als Privatmann freue ich mich jedesmal, so oft ich einen guten Kulturfilm sehe, und bin entzückt davon, wie Künstler und Wissenschaftler mit Hilfe der kinematographischen Technik die Geheimnisse der Natur, die Rätsel unserer Umwelt entschleiern. Zwei Seelen aber wohnen, ach, in meiner Brust! ... Es war, ehrlich gestanden, auch mehr die „private Seele", die mich unsere Kulturfilm-Abteilung, die in München domiziliert, gründen ließ. Ich betrachte es als eine Ehrenpflicht jedes ernsthaften Filmfabrikanten, das im Rahmen seiner Produktion Mögliche für den Kulturfilm zu tun.

Hier aber komme ich schon auf den anderen Standpunkt, auf den geschäftlichen zu sprechen, den ich als Leiter einer Erwerbsgesellschaft, als Verwalter fremden Kapitals, einnehmen muß! ... Ich begehe bestimmt keine Indiskretion, wenn ich verrate, daß der Kulturfilm — von den verschwindend geringen Ausnahmen, die die Regel bestätigen, abgesehen — geschäftlich nichts einbringt und nur in den seltensten Fällen die aufgewandten Kosten deckt. Der Grund für diese bedauerliche Tatsache liegt auf der Hand.

Das Publikum — und es ist bekanntlich ein sehr, sehr großes Publikum, an das der Film sich wenden muß — ist noch nicht reif für den Kulturfilm! ... Je größer die Kreise werden, zu denen man spricht, um so seichter muß man sein, um verstanden zu werden — eine Binsenwahrheit, die unsere Unterhaltungslektüre im Lauf der letzten Generationen mit erschreckender Deutlichkeit bewiesen hat. Das Gros des Publikums ist aber nun einmal — leider, leider! — noch immer auf die „Moritat" eingestellt, wenn es ins Kino geht. Es sucht, was schließlich ja auch begreiflich ist, nach des Tages Last und Arbeit Ablenkung und Unterhaltung, nicht aber Belehrung, die an die strapazierten Nerven zu

Digitized by Google

große Anforderungen stellt. So lange dies aber so bleibt, ist jeder Kulturfilm — immer abgesehen von den oben erwähnten geringen Ausnahmen — ein Geschenk, das der Filmfabrikant dem Verleiher, dem Theaterbesitzer und dem Publikum macht! ...

Ich bin darauf gefaßt, daß man meinen Standpunkt dem Kulturfilm gegenüber vielleicht als banausisch bezeichnet, und möchte darum nochmals betonen, daß ich hier nur als verantwortlicher Leiter eines Fabrikations-Konzerns spreche, dessen erste Pflicht es ist, mit dem ihm anvertrauten Pfund zu wuchern. Vom künstlerischen und technischen, vom wissenschaftlichen und kulturellen Gesichtspunkt aus haben ja in diesem Buch berufene Federn geschrieben, — von mir aber erwartet man eine Äußerung als Film-Geschäftsmann. Als solcher betrachte ich den Kulturfilm als einen unerhört wichtigen Faktor unserer Volkserziehung, der nicht nur unsere lebhafte Sympathie, sondern auch materielle Opfer wert ist. Der Kulturfilm soll uns helfen, das Publikum durch Schauen zum Denken anzuregen, denn nur ein so geschultes Publikum kann uns dem Ziel näher bringen, das wir alle, die sich künstlerisch und geschäftlich um den Film mühen, erstreben und das wir doch vielleicht noch eines Tages erreichen werden: daß jeder Film ein hohes künstlerisches Niveau hat, daß auch die leichteste Unterhaltungsware mit Geschmack und Kunstsinn, mit einem Wort, mit Kultur gemacht werden kann — und trotzdem ein Geschäft bedeutet. Dann erst hat der Kulturfilm seinen Zweck ganz erreicht, wenn jeder Film ein Kulturfilm sein kann! ...

Digitized by Google

d) Die Einstellung der Emelka (Münchener Lichtspielkunst) zum Kulturfilm

Von

Dr. Erich Ricklinger

Um dem Kulturfilm auch in München und Süddeutschland diejenige Stätte zu verschaffen, die seinem Rang und seiner Bedeutung, trotzdem er der jüngste Zweig der Filmindustrie ist, gebühren, haben die Münchner Lichtspielkunst A.-G., die Neue Kinematographische Gesellschaft m. b. H. in München und die Moeve-Film G. m. b. H. in München im Juni 1923 gemeinsam eine neue Gesellschaft errichtet, die den Namen Emelka-Kulturfilm G. m. b. H. („Eku") trägt.

Damit hat der Kulturfilmgedanke nicht nur in Süddeutschland, sondern auch darüber hinaus eine neue vielversprechende Förderung erfahren. Bietet doch die Emelka durch ihre Stellung auf dem Weltmarkte und durch ihre Organisation im In- und Auslande große Aussichten für eine möglichst weite Verbreitung der Produktion der „Eku", und diese wiederum hat einen nicht minder großen Vorteil dadurch, daß sie sich auf die bereits vorhandenen gut eingerichteten Betriebe der genannten Gesellschaften stützen kann. Die Moeve-Film G. m. b. H. hat durch die Herausgabe der humorvollen Münchner Bilderbogen Weltruf gewonnen und ist im vergangenen Jahr auch durch die Herstellung eines größeren medizinischen Films erfolgreich hervorgetreten. Die Neue Kinematographische Gesellschaft hat sich durch ihre Vielseitigkeit auf dem Gebiete der Wissenschaft und der Wirtschaftspropaganda einen bedeutenden Namen erworben und ihre Filme in allen Kulturstaaten verbreitet.

Die drei Gründer der „Eku" entsandten je einen Vertreter in die Direktion. Diese wird gebildet durch Direktor Weid, den langjährigen und bewährten Leiter und Inhaber der Neuen Kinematographischen Gesellschaft, Direktor Trost von der Moeve-Film G. m. b. H. und Dr. Erich Ricklinger von der Emelka. Die Emelka-Kulturfilm G. m. b. H. stützt sich nicht nur auf den bewährten Mitarbeiterstab der Neuen Kinematographischen Gesellschaft und des Moeve-Film, sondern sie hat sich auch die Mitarbeit hervorragender Vertreter der Wissenschaft und Technik gesichert. Sie verfügt über eigene Zeichen-Ateliers und eine Mikro-Abteilung.

Digitized by Google

Das Programm der Gesellschaft pflegt außer den belehrenden und wissenschaftlichen Filmen den populärwissenschaftlichen Film großen Stils und Propagandafilme für Gewerbe, Industrie und sonstige öffentliche und private Zwecke.

Von dem reichhaltigen Produktionsprogramm der Emelka-Kulturfilm G. m. b. H. ist Ende 1923 der populärwissenschaftliche Film „Der Mensch" (Was man über sich selbst wissen muß) zuerst fertiggestellt worden. Dieser Film erläutert die gesamte Entwicklung aus der Keimzelle bis zum fertigen Menschen, die Erhaltung und das Wachstum, seinen äußeren und inneren Aufbau, die Funktionen seiner Organe. Bei seinem Erscheinen hatte der Film in der wissenschaftlichen Welt wie bei Presse und Publikum einen großen Erfolg zu verzeichnen. Ferner ist der populärwissenschaftliche Film „Das Leben der Kristalle" fertiggestellt, der einen interessanten Einblick in das geheimnisvolle Sein dieser Körper gewährt, sowie eine fesselnde Naturstudie „Winterpracht im Hochland". Vor der Vollendung steht zurzeit der Film „Vom Wassertropfen zur Turbine", der in das zeitgemäße Gebiet der „weißen Kohle" führt und dem allgemeinen Verständnis die Erscheinung und die wirtschaftliche Bedeutung dieser Energiequelle näherrücken soll. Mit der Energiewirtschaft befaßt sich zum Teil auch der Film „Allmutter Sonne", der das Tagesgestirn als Licht- und Kraftquelle darstellen soll. Zwei weitere populärwissenschaftliche Filme sind: „Die Hygiene der Städte" und „Das Recht der Ungeborenen". „Die Hygiene der Städte" soll die medizinische und kulturelle Bedeutung der hygienischen Einrichtungen vor Augen führen; in dem „Recht der Ungeborenen" wird für die Neuerstarkung unserer Volkskraft den werdenden Müttern zugerufen: „Schützet das keimende Leben!"

Vorbereitet werden zurzeit ferner: „Vom Baumstamm bis zur Zeitung", „Bakterien im Haushalte der Natur und des Menschen", „Die strahlende Welt" (Vom Atom zum Fixstern), „Das Großkraftwerk in der Westentasche". So bietet schon dieses reichhaltige Programm den besten Beweis dafür, wie große Hoffnungen wir in die weitere Entwicklung des Kulturfilms setzen.

Digitized by Google

e) Die Einstellung der Dafu (Deutsch-Amerikanische Film-Union) zum Kulturfilm

Von

Studienrat Fritz Gutmann

Als vor einer Reihe von Jahren ein oder zwei unserer größten Filmkonzerne dazu übergingen, regelmäßig Kulturfilme herzustellen, betrachteten sie dies in erster Linie als eine Art „officium nobile". Damals stellte man diese Filme zunächst fast ausschließlich aus Prestige-Gründen her, nicht zuletzt, um den Filmgegnern den Beweis zu erbringen, daß auch Filme geschaffen werden könnten, die sich der unumschränkten Zustimmung selbst der eingefleischtesten Kinogegner erfreuen. An eine Rentabilität dieser Filme war in erster Zeit noch nicht zu denken; es fehlte damals die dazu nötige Organisation und nicht zuletzt auch die nötige Erfahrung, überdies auch der Blick für solche Themen, die gerade aktuell oder für eine breiteste Öffentlichkeit besonders interessant waren. Denn schließlich muß die kaufmännische Auswertung von Kulturfilmen ja grundsätzlich völlig anders gehandhabt werden als die von Spielfilmen.

Die Dafu (Deutsch-Amerikanische Film-Union A.-G.), welche im Jahre 1921 für die Herstellung von Kulturfilmen eine eigene Tochtergesellschaft, die Kulturfilm-Aktiengesellschaft, gründete, war sich von vornherein darüber klar, daß für eine jede lukrative Kulturfilmherstellung zunächst einmal mit der Durchorganisierung des Vertriebs begonnen werden müsse, denn letzten Endes steht und fällt die Kulturfilmherstellung mit dieser Frage. Erst mit dem Moment, wo der Vertrieb so organisiert ist, daß eine erfolgreiche Auswertung der Erzeugnisse garantiert ist, kann man von einer Sicherstellung der Produktion reden, und erst dann kann die Kulturfilmproduktion in wirklich großzügiger Weise angefaßt werden.

Wir haben den Vertrieb derart organisiert, daß die Auslandsauswertung unserer Kulturfilmerzeugnisse ganz und gar in den Händen der Dafu liegt, die auch unsere Spielfilme im Ausland vertreibt.

Wir verfügen in erster Linie über außerordentlich weitgehende Beziehungen nach Rußland; dort gelang es uns, die größten in Deutschland hergestellten Kulturfilme: den Steinachfilm, den Einsteinfilm, „Hygiene der Ehe" u. a. zu plazieren. Besonders interessant ist dabei, daß gerade diese Filme in Rußland mit dem denkbar größten Interesse aufgenommen wurden.

Digitized by Google

Der Spielfilm hat sein Kino, aber leider lassen sich in diesem nur in ganz beschränktem Maße und zumeist nur für das Beiprogramm oder Nachmittagsveranstaltungen Kulturfilme unterbringen. Im übrigen handelte es sich zunächst darum, für den Kulturfilm ein eigenes Publikum zu gewinnen, das sich grundsätzlich von den gewöhnlichen Kinobesuchern unterscheidet. Um an dieses Publikum heranzukommen und auch nach außenhin zu dokumentieren, daß Kulturfilme etwas völlig anderes seien als die für gewöhnlich im Kino laufenden Spielfilme, gingen wir in vielen Fällen dazu über, unsere Kulturfilme in den großen Konzertsälen herauszubringen, und hatten damit die besten Erfolge. Es gelang tatsächlich, dadurch ein anderes, intellektuell hochstehendes Publikum zu erfassen und für unsere Filme zu interessieren.

Zunächst brachten wir den Film über „Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie" (vgl. den betreffenden Artikel. Die Herausgeber) heraus. Die Plazierung dieses Filmes erwies sich zunächst als verhältnismäßig schwierig und die Vorführungen erforderten eine sehr große und kostspielige Reklame, die ein gewisses geschäftliches Risiko mit sich brachte. Aber dem ersten Erfolge schlossen sich weitere an, und schließlich haben wir den Film sogar in den kleinsten Städten Deutschlands mit Erfolg laufen lassen können.

An zweiter Stelle zeigten wir die wissenschaftliche Fassung des Steinachfilms (vgl. den betreffenden Artikel. Die Herausgeber), für die sich der in den Kinos gelaufene, populär wissenschaftliche Einsteinfilm als guter Schrittmacher erwies. Mit ungewöhnlich großem Erfolge gelangte dann in mehreren Städten der Film über die Besteigung des Mount Everest zur Uraufführung. Aber die Erfolge aller dieser Filme wurden weit in den Schatten gestellt von der beifälligen Aufnahme, die unser großer Film „Hygiene der Ehe" fand, den wir in Gemeinschaft mit einer Prager Firma herstellten. Durch diesen Film wurde eigentlich erst den Kinobesitzern darüber die Augen geöffnet, daß auch Kulturfilme ein großes Geschäft sein können, und gerade dieser Film wurde in steigendem Maße als abendfüllendes Programm in den regulären Spielplan vieler Kinos aufgenommen.

Des weiteren traten wir mit einem Film „Ein Blick in die Tiefe der Seele" vor die Öffentlichkeit, der das Problem „Hypnose und Suggestion" behandelt und der einen großen geschäftlichen Erfolg bedeutete. An der Grenze zwischen Kultur- und Spielfilm steht ein amerikanischer Film, den wir gleichfalls herausbrachten: der Eskimofilm „Nanuk". Es ist wohl nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß

Digitized by Google

dies der bisher in der ganzen Welt erfolgreichste Kulturfilm war. Ist „Nanuk" doch in Neuyork, Paris, London, Amsterdam und den übrigen Weltstädten monatelang in ersten Theatern bei ausverkauften Häusern gelaufen, darunter allein in Neuyork nicht weniger als vier Monate hindurch ununterbrochen. Das ist der beste Beweis dafür, daß ein Filmthema auch dann das ungeteilte Interesse des großen Publikums findet, wenn es nicht in eine dramatische Handlung eingekleidet ist. Natürlich gibt es nicht gerade sehr viele Themen, denen diese Zugkraft innewohnt.

Ebenfalls seit kurzem der Öffentlichkeit übergeben sind die in unserem Konzern herausgekommenen Filme „In den Rieseneishöhlen des Dachsteins" und „Liebesleben der Tiere und Pflanzen". Den letztgenannten Film bearbeiteten wir gemeinsam mit der Humboldtfilm G. m. b. H., die sich ursprünglich unserem Konzern angeschlossen hatte, aber unlängst zusammen mit ihrem Leiter, Herrn Dr. Beck, wieder ausgeschieden ist.

An kleineren Kulturfilmen wurden im Rahmen unserer Produktion von Herrn Dr. Thomalla, dem derzeitigen Leiter unserer Kulturfilmproduktion, noch einige medizinische Filme hergestellt, darunter der Blasenfilm, welcher äußerst komplizierte, bisher noch nie gezeigte Aufnahmen enthält, die für die Wissenschaft von besonderem Wert sind, und das gleiche gilt von dem ebenfalls von Dr. Thomalla hergestellten Film über Gehirnläsionen.

Auch für die Zukunft haben wir große Pläne.

Geplant bzw. in Vorbereitung sind eine Reihe von Filmen, die allgemein wissenschaftliche, soziale, hygienische, pädagogische, physikalische und chemische Themen behandeln und sicher allgemeines Interesse finden werden. Aus naheliegenden Gründen können wir die Titel heute noch nicht der Öffentlichkeit übergeben.

Wir sind der festen Überzeugung, daß gerade für uns Deutsche sich hier ein besonders aussichtsreiches Gebiet erschließt. Die Konkurrenzfähigkeit des deutschen Spielfilms ist zurzeit noch längst nicht unbestritten. Anders steht es mit unseren Kulturfilmen: durch das hohe Niveau unserer wissenschaftlichen Bildung haben wir gerade in Deutschland für die Herstellung von Kulturfilmen einzigartige Mitarbeiter zur Verfügung, und es sind alle Vorbedingungen erfüllt, daß wir auf diesem Gebiet das Ausland auf der ganzen Linie schlagen.

Das ist unseres Erachtens eine der großen Missionen des deutschen Kulturfilms.

Digitized by Google

f) Die Einstellung der Rex-Film A.-G. zum Kulturfilm

Von

Direktor Lupu Pick

Nicht nur von den kurzen oder auch längeren unter dem üblichen Sammelnamen „Kulturfilme" bekanntgewordenen Bildstreifen soll hier die Rede sein.

Das Wort „Kultur" hat ja im Ursprungssinne nicht die Bedeutung eines feststehenden Begriffes von etwas vorhandenem Wertvollen oder bereits Geschaffenen. Es soll wohl mehr die Absicht ausdrücken, den Vorsatz, irgend etwas der Wertsteigerung, der Verbesserung Fähiges zu fördern und zu pflegen. Damit scheint mir der Weg des künftigen Kulturfilms für die „Kultur" Wollenden vorgezeichnet.

Er wird — heißt das — irgend etwas wollen müssen. Er wird nicht — heißt das — sich darauf beschränken dürfen, Bestehendes und Bekanntes einfach nur aufzuzeigen. Selbst wenn es wertvoll ist.

Möglich, ja wahrscheinlich ist es, daß der künftige Kulturfilm hauptsächlich durch die Komposition, durch die Art der Aneinanderreihung der zu einem bestimmten Thema gehörigen Bildausschnitte das, was er als Ganzes bezweckt, beim Beschauer wird auszulösen haben. Musik — fürs Auge gewissermaßen . . .

Ich denke mir, daß der Hersteller eines Kulturfilms (von wirklichem Wert), welchen Vorwurf er auch immer sich wähle, vorher wissen sollte, warum er mit Hilfe des Films Kultur treiben will. Gewiß, an vielen Schönheiten der Natur, an vielen menschlichen Einrichtungen von Wert geht die Masse achtlos vorüber. Insofern also ist es sicher schon verdienstlich, mit solchen Dingen durch den Film „bekannt zu machen". Aber ich meine, es wird fast stets, handelt es sich um einen berufenen Hersteller, das Auge, das Herz oder das Hirn im Zusammenhang mit so Bestehendem besondere Dinge sehen und fühlen, die mitzuteilen es ihn drängt.

Vergleicht man irgendeine trockene Schilderung einer Stadt, einer Landschaft oder einer Fabrik, die von einem gründlich gliedernden Referenten geschrieben wurde, mit einer blutvollen, saftigen, schillernden Plauderei eines Schriftstellers, eines Dichters über denselben Gegenstand, so hat man den Unterschied, den ich meine. Es ist einfach nicht wahr, daß die Phantasie vor dem „Kulturfilm"

Digitized by Google

haltmachen muß. Sie ist im Gegenteil dasjenige, was ihm erst Leben und Farbe gibt.

Heute schon kann man Vergleiche ziehen, wenn der Zufall uns ein gleiches Motiv (ein Schiff im Eisgang etwa), von zwei verschiedenen Personen aufgenommen und zusammengestellt, sehen läßt. Die Geschehnisse sind dieselben. Aber sie sind verschieden aufgefaßt, verschieden empfunden, verschieden zusammengestellt, und lösen infolgedessen oft völlig entgegengesetzte Wirkungen beim Beschauer aus. Nämlich entsprechend gestuft: gähnende Langeweile oder atemlose Spannung, sachliches Interesse oder stärkste Empfindungen. Ernste und heitere, wehmütige und bittere Gefühle, je nach dem Thema, das zum Vorwurf diente. Hier also, möchte ich glauben, liegt der Weg für die Zukunft.

Der phantasiebegabte Autor, der künstlerisch empfindende Regisseur darf am Kulturfilm nicht vorübergehen, wie an einer Sache, die erst in zweiter Reihe steht. Täuscht nicht alles, so haben wir schon in absehbarer Zeit eine Weltmüdigkeit gegenüber dem Spielfilm in seiner heutigen Form. Alle neuen Tricks, alle neu entdeckten Stars bedeuten nur Aufschub. Kommt also dem Spielfilm nicht bald eine neue, heute noch unbekannte, Erfindung oder eine geniale Idee, die eine neue Art entstehen läßt, zu Hilfe, so werden Radio und Fernseher und wie die neuen Wunder alle heißen mögen, den Spielfilm bald verdrängen.

Dem „Kulturfilm" aber ist noch ein reiches, reiches Feld beschieden. Und es ist nur zu wünschen und zu hoffen, daß die öffentliche Meinung, die in der Presse ihren Niederschlag findet, immer und immer wieder darauf hinweist, wie wenig beackert noch eigentlich dieses weite Feld ist.

„Kultur im Film" heißt menschlichen Geist, menschliche Seele in den Dienst des Films stellen. Und der schönste Kulturfilm wird derjenige sein, der seine Beschauer erhoben und belehrt, erheitert und ergriffen, der sie, mit einem Wort, bereichert, in ihrem Wert gesteigert entläßt. Fast könnte man sagen: der sie — kultiviert...

Digitized by Google

Kulturfilmpropaganda

Von

Alfred Rosenthal (Aros)

Hauptschriftleiter des „Film-Echo“ und „Kinematograph“

Es ist eigentlich tragikomisch, daß gerade der Kulturfilm — besonders wenn man ihn historisch betrachtet — es am schwersten hatte, sich durchzusetzen.

Als vor zwanzig Jahren die sogenannten Kinoreformer ihre Tätigkeit begannen, schrien sie nach dem kulturellen Film, erklärten, daß er das Alleinseligmachende sei, daß er Umwälzung, Fortschritt, Höhenentwicklung bedeute — erklärten es so lange, bis der Kulturfilm endlich kam, um dann von denen, die nach ihm gerufen, zuerst und gründlich verleugnet zu werden.

Tragikomische Erinnerung an die Zeit, wo ich, lange vor dem Weltkrieg, mit den ersten wissenschaftlichen Filmen, die von Pathé und Gaumont stammten, kinoreformatorische Entdeckungsreisen im Regierungsbezirk Minden unternahm, wo ich mit dem Film über die erste und zweite Scott-Expedition vor Schulen und vor Durchschnittskinopublikum gewissermaßen die ersten Kino-Experimentalvorträge hielt.

Damals saßen wir oft zusammen, die Leiter der Lichtbilderei und die Männer, die sich um die Zeitschrift „Bild und Film“ gruppierten, und überlegten: Wie machen wir Propaganda für den Kulturfilm?

Heute ist vieles besser geworden, heute kann man sogar versuchen, eine Art Systematik der Kulturfilmpropaganda zu skizzieren. Heute finden „Der Kampf mit dem Berge“, „Nanuk“, Zeitlupenaufnahmen der Ufa ihr verständnisvolles Publikum, und Vorträge, die in die Geheimnisse der Kulturfilmwerkstatt hineinleuchten, sogar ausverkaufte Häuser.

Darum fort mit den Reminiszenzen der Vergangenheit, fort mit den Erinnerungen an die Kurzsichtigkeit preußischer Schulmeister, die wohl von Methodik sprachen, aber dabei die praktischen Methoden übersahen, die in Vorträgen den Lehrfilm wollten, während sie in der Praxis die unglaublichsten Schwierigkeiten machten.

Wenden wir uns der Praxis der Kulturfilm-Propaganda zu.

I. Kulturfilm-Propaganda durch den Film.

Es kann keine Frage sein, daß das Interesse am Kulturfilm in den breiten Schichten durch das Beiprogramm entstanden ist, durch die

Digitized by Google

systematische Pflege dieses Teils des Programms, die allerdings erst möglich war durch die bahnbrechende Arbeit einiger deutscher Firmen, welche uns jenes Material lieferten, das wir in der Vorkriegszeit allwöchentlich bei Pathé und Gaumont fanden und das im Kriege leider verstreut wurde wie der Sand am Meer.

Die großen Konzerne haben aus ihren kulturellen Großfilmwerken kleine Ausschnitte oder kleine Teile zusammengestellt, die in den einzelnen Kinos laufen. Diese Kostproben regen sicherlich in starkem Maß später zum Besuch an. Die Vorführungen bei großen Kongressen, in Vereinen, auf Hochschultagungen, vor Studierenden und Lehrern wecken das Interesse nicht nur für den Kulturfilm aus dem jeweiligen Interessengebiet, sondern für den belehrenden und wissenschaftlichen Film überhaupt.

Der Ausbau dieser Propaganda durch den Kulturfilm selbst kann nicht genügend gefordert werden. Jede Möglichkeit in dieser Beziehung muß ausgenutzt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß die Kosten im ersten Augenblick im Verhältnis zur erreichten Wirkung hoch erscheinen.

Es ist noch gar nicht so lange her, daß der Kinoapparat in der Universität oder in der Schule zur Seltenheit gehörte. Es erregte ungeheueres Aufsehen, als vor etwa fünf oder sechs Jahren Professor Schloßmann, der Leiter der Kinderklinik an der Akademie für medizinische Wissenschaft in Düsseldorf, nicht nur Kinovorführung, Kinoeinrichtung in seinem Betriebe einführte, sondern darüber hinaus sogar den Versuch machte, einen eigenen Verleih für die einschlägigen Filme zu gründen.

Damals habe ich in unzähligen Artikeln angeregt, daß man die Beschaffung der Apparatur in erster Linie erleichtern müsse, weil sie die verhältnismäßig größte Ausgabe darstellt, aber die unbedingt notwendige Voraussetzung für die Ausbreitung des Kulturfilms überhaupt ist.

Vor sechs oder sieben Jahren fand man dafür wenig Verständnis. Das ist erfreulicherweise inzwischen bedeutend anders geworden.

Die verschiedenartigsten Konstruktionen, die eine Vereinfachung des Kinoprojektors darstellen und die heute in den Heimlicht- und Heimkino-Apparaten praktisch zur Anwendung kommen, wirkten hier revoltierend.

Sowohl die Anschaffung des Apparates wie die geschenkweise Überlassung an besonders geeignete Institute sind heute viel eher zu diskutieren und viel leichter durchzuführen, gelten vielen Betrieben sogar als Ehrensache.

Digitized by Google

Die Bildung von Elterngemeinschaften an Volks- und höheren Schulen gibt die Möglichkeit, Mittel für Apparate aufzubringen. Nach dieser Richtung hin erklärend und anregend zu wirken, scheint mir ein wesentlicher Faktor der Kulturfilm-Propaganda zu sein.

Es kann natürlich nicht Aufgabe eines kurzen, richtunggebenden Artikels sein, diese Wege im einzelnen nachzuweisen. Der Propagandist des Kulturfilms muß engste Fühlung zu den Spitzenorganisationen dieser Gruppen unterhalten und selbst den geeigneten psychologischen Moment ergründen, wo er an dieser oder jener Stelle mit der Arbeit, die in der Beschaffung des Kinoapparates ihren ersten Höhepunkt erreicht hat, einsetzen muß.

II. Propaganda durch die Presse

Es ist merkwürdig — auch bei der Presse, die in spaltenlangen Artikeln vor Jahren nach dem Kulturfilm schrie, findet er nicht die Unterstützung, die man annehmen sollte.

Das liegt zum Teil daran, daß den deutschen Tageszeitungen — mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, an deren Spitze der Scherl-Verlag marschiert — das Verständnis für die Bedeutung des lebenden Bildes überhaupt noch fehlt, zum anderen aber auch daran, daß die filmsachverständigen Mitarbeiter fehlen und daß die Presseabteilungen unserer Kulturfilme erzeugenden Firmen es nicht verstehen, die Verbindung mit den illustrierten Blättern und den Tageszeitungen so aufzunehmen und aufrecht zu erhalten, wie es vom Standpunkt des Zeitungsbetriebes aus erforderlich ist.

Wer heute in einem großen Zeitungskonzern wirklich den ehrlichen Wunsch hat, dem Kulturfilm zu dienen, scheitert meist daran, daß es nicht möglich ist, das Material in dem Augenblick zu erhalten, der publizistisch einzig und allein in Frage kommt.

Wenn heute zum Beispiel ein großer Röntgen-Film hergestellt wird, der bei einem Kongreß von speziellen Fachleuten zum erstenmal vorgeführt werden soll, besteht naturgemäß das größte Interesse bei den illustrierten Blättern, Photos und Artikel so zeitig zu erhalten, daß die Publikation möglichst vor, zum mindesten aber während des Kongresses erfolgen kann.

Meist aber liegen die Dinge so, daß Standphotos, die schließlich für die Illustrierung allein in Frage kommen, überhaupt nicht angefertigt werden, oder daß die endgültige Fassung erst wenige Minuten vor der Erstvorführung vorliegt, so daß Material nicht herausgegeben werden

Digitized by Google

kann, weil sonst die Gefahr besteht, daß Bilder in der Zeitung erscheinen, die man nachher im Film vergeblich sucht.

Es wird dann auch meist übersehen, daß wissenschaftliche Filme oft Probleme behandeln, die heiß umstritten, nicht ganz geklärt oder zum mindesten verschiedenartig aufgefaßt werden.

In diesem Falle muß der gewissenhafte Schriftleiter Wert darauf legen, daß der Artikel, der über diesen Film erscheint, durch irgendeinen autoritativen Namen gedeckt ist, daß er entweder eine Äußerung des wissenschaftlichen Verfassers des Films oder aber die einer anerkannten Kapazität darstellt.

Wer schon einmal, wie ich, in der Praxis versucht hat, nach dieser Richtung hin Material zu erhalten, weiß, wie sehr die Dinge hier noch im Argen liegen.

Die Vermittlung der herstellenden Firma versagt meist ganz. Die Professoren, die wohl den Mut haben, einen Film zu machen, werden ängstlich, wenn es sich darum handelt, in einem Zeitungsartikel für ihre Arbeit einzutreten. Man fürchtet entweder Pressepolemiken gehässiger Kollegen oder ein Verfahren vor der zuständigen Faktultät oder Standeskammer.

Bei wissenschaftlichen Filmen kann man nicht mit Waschzetteln arbeiten. Es lassen sich zwar leicht Notizen verschicken, aber sie sind schwer zu formulieren.

Wissenschaftlich durchgebildete Philologen, Chemiker oder Zoologen können ausgezeichnete Filme machen, ohne darum jenes rein technische Können für die Abfassung von Pressenotizen zu besitzen, das notwendig ist, damit sie für die Redaktionen brauchbar und beim Publikum wirksam sind.

Wir haben in der Filmindustrie an und für sich nur sehr wenig gute Propagandisten, deren Arbeit meist noch dadurch gehemmt wird, daß der Filmfabrikant sich einredet, von der Presse mehr zu verstehen als der erfahrene Journalist und Propagandist, den er zwar als „Fachmann" anstellt und bezahlt, ohne ihn seine fachmännischen Kenntnisse ausnützen zu lassen.

Diejenigen Herrschaften aber, die bisher die Propaganda der Kulturfilmabteilung zu bearbeiten hatten, sind besonders schlecht beraten und schlecht informiert gewesen. Es fehlte ihnen allerdings auch sehr häufig an entsprechenden Mitteln, denn — darüber muß man sich vollständig klar sein — heute, wo der Kulturfilm in starkem Maße eine Angelegenheit des Geschäftes geworden ist, wo es sich nicht bei der Kulturfilm-

Digitized by Google

Propaganda darum handelt, den Film, sondern auch den Apparat populär zu machen, verlangen viele Blätter nicht mit Unrecht, daß die geschäftliche Unterstützung, die sie dem Filmfabrikanten leihen, auch wieder vergolten wird mit geschäftlicher Unterstützung der Zeitungen.

Bemerkt sei noch, daß es natürlich ein grundsätzlicher Fehler ist, wenn man glaubt, daß für die Popularisierung des Kulturfilms die Arbeit des Fabrikanten allein genügt. Er kann bestenfalls nur die sogenannte große Presse erreichen.

Die Kleinarbeit muß auch bei der Popularisierung des belehrenden Films von den Theaterbesitzern und von den interessierten Organisationen gemacht werden. Ich glaube, daß gerade die Provinz- und die Kleinstadtpresse nach dieser Richtung hin gern etwas tun würde, wenn sie von den örtlich interessierten Kreisen Anregung erhielte. Diese Anregungen werden dort aber meist nicht gegeben, weil man an so etwas nicht denkt, oder aber, weil diesen Kleinpionieren des Kulturfilms wiederum das Material fehlt, ohne das sie keine propagandistische Tätigkeit entfalten können.

Es erscheint mir außerordentlich wertvoll und wichtig, daß auf allen Kulturfilmkursen auch die Frage der Propaganda des Kulturfilms nicht nur angeschnitten, sondern diskutiert wird; denn es nützt nichts, Lehrer zur Leitung von Film- und Bildgemeinschaften auszubilden, ihnen die theoretischen und technischen Kenntnisse zu vermitteln, wenn man sie nicht gleichzeitig auch darauf hinweist, was sie tun müssen, um sich außerhalb des Kulturfilms die Resonanz zu schaffen, die der Kulturfilm nicht nur notwendig hat, sondern die auch leicht für ihn zu beschaffen ist.

III. Propaganda durch das Inserat

Der Kulturfilm kann das Inserat ebensowenig entbehren wie der Spielfilm. Der Erfolg von Veranstaltungen ersterer Art in spezifischen Kinotheatern hängt letzten Endes ebenso von der geschickten Inseratenpropaganda ab wie der Erfolg eines gewöhnlichen Films. Man ist nach dieser Richtung hin noch meist zu zaghaft und zu ängstlich gewesen. Man erkannte nicht, daß das Geld, das in eine richtige Inseratenpropaganda gesteckt wird, sich doppelt und dreifach bezahlt macht.

An sich unterliegen die Ankündigungen für Kulturfilme denselben werbetechnischen Gesetzen wie jedes andere Inserat. Es kommt nur eine Schwierigkeit hinzu: man muß die Materie, die meist trotz aller Popularität doch etwas Abstraktes an sich hat, den Leuten schmackhaft machen.

Digitized by Google

Ein Schulbeispiel dafür, das gerade in dem Moment aktuell ist, wo dieser Artikel geschrieben wird, lieferte die Ufa, die einen Bildstreifen machte, der letzten Endes nichts anderes darstellt als Propaganda für den Kulturfilm überhaupt.

Man nannte ihn zuerst „Aus der Werkstatt des Kulturfilms", fand aber schließlich die viel treffendere Bezeichnung „Hinter den Kulissen des Films" und erweckte durch Untertitel, die besagten, daß hier die Geheimnisse des Filmateliers enthüllt werden, die besondere Neugierde des großen Publikums. Selbstverständlich darf dieses Erwecken der Neugier nicht über einen gewissen Rahmen hinausgehen, weil die Anzeigen, die zur Besichtigung eines wissenschaftlichen Films einladen, keinerlei Berührungspunkte mit jener sensationellen Aufmachung haben dürfen, die in mittleren und kleineren Plätzen beim Kinobesitzer leider noch vielfach beliebt ist.

Es bestehen aber gar keine Bedenken dagegen, bei einem Film wie etwa „Wunder des Schneeschuhs" den Spielfilmcharakter besonders zu unterstreichen, wenn man im speziellen Fall glaubt, dadurch zunächst größere Massen von Besuchern ins Theater zu locken.

Man hüte sich davor, die Namen wissenschaftlicher Kapazitäten in ihrer Reklamewirkung auf das große Publikum zu unterschätzen, versuche vor allen Dingen, durch eine stark wirkende Zeichnung, das im Inserat herzustellen, was die Werbetechniker mit dem Fachausdruck „Blickfang" bezeichnen.

Hat man einmal eine treffende Form für ein Inserat gefunden, so behalte man sie bei, weil gerade die Wiederholung eines und desselben Satzbildes, wenn es gut ist, die beste und eindrucksvollste Werbewirkung ausübt.

Im übrigen gilt, wie bereits gesagt, für das Inserat zum Kulturfilm dasselbe wie für alle anderen Filmanzeigen: sie müssen geschmackvoll sein und sollten nie ohne Mitwirkung erfahrener Werbetechniker und Zeichner gemacht werden, weil sich gerade beim Inserat jeder für einen Könner hält, während er letzten Endes doch eigentlich recht wenig davon versteht.

Mag sein, daß mancher zunächst entsetzt den Kopf schüttelt, wenn hier die Forderung aufgestellt wird, daß zu jedem Kulturfilm ein kinowirksames Plakat gehört, ein Plakat, das frisch und lebendig, in gut gewählten Farben, das Publikum anzieht und das sich nicht nur dazu eignet, für die Anschlagsäulen der Großstädte benutzt zu werden, sondern das auch am kleinsten Kino die Funktionen erfüllt, die ein Kinoplakat nun einmal zu erfüllen hat.

Digitized by Google

Einzelvorschläge zu machen ist sehr schwer. Man hüte sich vor abstrakten oder wissenschaftlichen Darstellungen, wähle vielmehr irgendeine Szene, die jedem Beschauer, auch wenn er gar keine Ahnung von dem behandelten Thema hat, verständlich ist; oder aber man lasse von einem Zeichner ein Phantasieplakat herstellen. Wer etwa Aufnahmen aus der Tiefe des Meeres zeigt, darf ruhig aus Werbegründen durch die Darstellung des Kampfes zweier Fabelwesen unter Wasser anlokken, genau so, wie nichts dagegen einzuwenden ist, wenn die Ufa ihren Werbefilm, der die Arbeit des Kulturfilms veranschaulicht, dem Publikum dadurch mundgerecht machte, daß sie über den Titel „Hinter den Kulissen des Films" am Berliner Nollendorf-Theater ein riesengroßes Bild anbringen ließ, das eine Filmdiva im Negligé am Schminktisch ihrer Garderobe zeigt.

Gerade das Plakat für den Kulturfilm ist eine wichtige, allerdings auch sehr umstrittene Angelegenheit. Es gibt viele Meinungen und Ansichten, die alle eine gewisse Berechtigung haben, mit denen man sich hier aber nicht auseinandersetzen kann, weil es sich ja nicht um Theorie, sondern um praktische Winke handelt.

Deshalb sei hier nur als Leitsatz aufgestellt, daß zu jedem Kulturfilm unbedingt ein Plakat gehört, ein kinowirksames Blatt, dessen Ausgestaltung nicht vorsichtig genug überlegt und das in der Technik nicht vollendet genug ausgeführt sein kann.

IV. Die Beschreibung

Die Beschreibung hat beim Kulturfilm meines Erachtens eine viel größere Funktion zu erfüllen als beim Kinodrama. Sie bildet die Unterlage für die Erläuterung im Programm, meist auch für die Abfassung der redaktionellen Vornotizen in der kleinen und in der Provinzpresse, und sie muß in den meisten Fällen auch dem Publikum in die Hand gegeben werden, um es in die Probleme einzuführen und vor allen Dingen — so paradox es klingt — nachträglich gewisse Zweifel, die sich bei der Vorführung ergeben haben, aufklärend zu beheben.

Sie muß deshalb so populär wie möglich gehalten sein, soll reichlich Illustrationen enthalten und von vornherein in einer solchen Auflage gedruckt werden, daß die Verbreitung oder, besser gesagt, der Verkauf in den Kinotheatern nicht auf Schwierigkeiten stößt.

Daß sie in gutem, einwandfreiem Deutsch abgefaßt wird, braucht nicht besonders bemerkt zu werden. Ich halte das beim Kulturfilm für genau so selbstverständlich, wie es beim Spielfilm meist nicht der Fall ist.

Digitized by Google

Große Kulturfilme müssen mit den großen Spielfilmen auch hinsichtlich der Qualität der Broschüre konkurrieren können. Soweit Kulturfilme Verleihobjekte sind, bildet die Broschüre das wichtigste Material des Reisenden oder der Verleihanstalt, so daß man unter Umständen wohl urteilen kann: „Sage mir, wie deine Broschüre aussieht, und ich will dir sagen, welche Leihmieten du erzielst!"

Vorbildliche Broschüren auf diesem Gebiet gibt es leider bis heute noch nicht. Die einschlägigen Texte zum „Wunder des Schneeschuhs" zum Beispiel sind geradezu als katastrophal zu bezeichnen. Ich bin überzeugt, daß, wenn man zu dem hier schon mehrfach zitierten Bildstreifen „Aus der Werkstatt des Kulturfilms" eine entsprechende Broschüre schriebe, man damit eine Auflagenhöhe erreichen könnte, wie sie die gelesensten deutschen Romane kaum erzielen.

*

Der mir zur Verfügung stehende Raum ist erschöpft. Ich bin mir klar darüber, daß dieser Artikel keine Offenbarungen enthält, daß er nichts anderes darstellt als eine andeutungsweise Systematik der Propaganda, eine oberflächliche, andeutende Erörterung der in Frage kommenden Probleme. Er will nichts anderes als die Aufmerksamkeit auf Kulturfilm-Propaganda lenken und zur Diskussion, zur praktischen Arbeit anregen. Vielleicht ist es möglich, wenn diese Anregungen auf fruchtbaren Boden fallen, später einmal das eine oder andere Problem an Hand von Beispielen tiefer schürfend zu behandeln.

Die Kulturfilm-Propaganda steckt noch mehr in den Kinderschuhen als der Kulturfilm selbst, der gewachsen ist und — darüber kann kein Zweifel sein — f e s t a u f d e n B e i n e n s t e h t. Die Werbetechnik für diesen wichtigen Zweig filmischer Betätigung wird aber genau so wie beim Spielfilm schnell das Versäumte einholen, schon aus dem Grunde, weil mit der fortschreitenden Entwicklung des Kulturfilms selbst auch die Bedeutung der Kulturfilm-Propaganda immer mehr begriffen wird.

Wir werden darum später nicht mehr nötig haben, von der Systematik zu reden, sondern können von der Praxis sprechen. Das ist angenehmer und interessanter. Aber auch das Uninteressante muß geschrieben und gelesen werden, wenn es zu den notwendigen und unentbehrlichen Voraussetzungen rechnet. Und daß das bei der Kulturfilm-Propaganda der Fall ist, wird niemand bestreiten.

Digitized by Google

Kulturfilm und Presse

Von

A. Kossowsky-Berlin

Sie werden nicht bestreiten, daß dieses Thema mehr als heikel ist. (D. h. ich setze voraus, geneigter Leser, daß Sie ein eifriger Zeitungsleser sind und in Ihrem Leib- und Magenblatt keine Zeile auslassen. Da werden Sie beim „Kulturfilm" des öfteren gefunden haben, daß Sie überhaupt nichts finden können.)

Deshalb ist dieses Thema eben heikel. Sie verstehen schon. Man schweigt mitunter über eine Sache, der man nicht so recht grün ist oder die man nicht für voll ansieht oder deren Nichterwähnung man auch nicht gerade für ein großes Malheur ansieht ...

Überschrift: Kulturfilm und Presse ...

*

Selbstredend: einen Film, wie „Silvester" oder „Der verlorene Schuh", kurzum einen Spielfilm, der wegen seiner Tendenz immerhin beachtlich und also kulturell wichtig erscheint, behandelt man ganz anders. Hier schreibt man eine ausführliche Würdigung und vergißt meist keinen auch noch so kleinen Mitarbeiter. So kann sogar ein Droschkenpferd, wenn es gut spielt oder ausgezeichnet photographiert wird, Bedeutung gewinnen, der Nachwelt durchaus und durchum erhalten bleiben. Aber ein Film über das „Werden des Menschen"? Laufbilder wie „Die Gewinnung des Marmors", „Tintenfabrikation", „Tierkinder", „Aus dem Staat der Bienen" u. a., die mit großem Zeit- und Arbeitsaufwand viel, sehr viel Geld und noch viel mehr Kenntnissen der Materie geschaffen wurden, erhalten eine wohlwollende Besprechung von 8 (in Worten acht), mitunter auch 11 Zeilen in der Tagespresse, die viel wichtigere Aufgaben hat, als sich mit derartigen Erzeugnissen zu befassen ... vielleicht aber auch nur die (rennsportliche) Notiz: „Ferner liefen ..."

Papierknappheit??

Selbstredend. Sie haben vollkommen recht, wenn Sie entgegnen, daß heutzutage der Verleger einer Zeitung und mit ihm auch der Redakteur gar nicht sparsam genug mit diesem teuren Träger menschlicher Weisheit und menschlichen Unsinns sein können. Aber ich bitte Sie: Sind denn alle anderen Ergüsse schöner Seelen und kritischer Federn

Digitized by Google

in den Spalten der Presse — und vornehmlich der Tagespresse — so dokumentarisch und geistig wertvoll, daß sie unentbehrlich sind und daß man nicht auf sie dasselbe anwenden könnte, was man dem Kulturfilm sagt: „Ich habe keinen Platz für Sie?"

Natürlich sagt man das nicht. Das wäre auch schön dumm. Man sagt vielmehr, um dem alten, längstverstorbenen Talleyrand und seinem Bonmot „Worte sind dazu da, um Gedanken zu verbergen" nachzuleben, man bringe (selbstredend) dem Kulturfilm das größte, das allergrößte Interesse entgegen, man verfolge aufs aufmerksamste seine ständig fortschreitende Entwicklung usw. usw., aber man schreibt nur das Allernotwendigste über ihn.

*

Ich weiß auch ganz genau, was man mir sagen wird. (Ich bin nämlich so ein schrecklicher Mensch, der immer die Antworten vorwegnimmt.)

Man wird sagen: „Mein bester Herr, wen interessiert denn eigentlich Ihr berühmter Kulturfilm, von dem Sie immer reden?"

Gewiß, verschiedene Leute wird der Kulturfilm gar nicht interessieren. Aber die wird auch eine Besprechung über die „Zauberflöte" oder eine neue, in Australien erfundene Schwimmweste oder den Stand der Volksgesundheit in den bevölkerungsdichtesten Teilen Englands kalt lassen. Diese Leute werden sich den lokalen Teil zu Gemüte führen, sich zum Frühstück ihre zwei bis drei Morde servieren lassen und allenfalls noch den Börsenteil lesen. Schon eine Spielfilmbesprechung wird keine Gnade mehr in ihren Augen finden, höchstens die Frau Gemahlin wird aus ihm Kenntnisse für den nächsten Kinobesuch schöpfen.

Also könnten von diesem Gesichtspunkt aus getrost drei Viertel aller Notizen der Tagespresse wegfallen. Die Redakteure könnten demnach viel Arbeit und mithin Zeit sparen und der Verleger würde sein teures Geld behalten...

Aber es scheint doch, daß die Dinge in Wirklichkeit anders liegen.

*

Die Presse war von jeher ein Erziehungsinstrument in den Händen derer, die sie richtig zu handhaben wußten. Daß sie es ganz besonders in politischer Hinsicht und in dieser Beziehung im Ausland tausendmal mehr als bei uns in Deutschland war und ist, pfeifen die Spatzen von den Dächern.

Digitized by Google

Aber auch in allgemein kultureller Hinsicht, als Volksbildungsmittel, nimmt sie den allerersten Platz ein, noch viel mehr als die Schule, die nur Keime und Richtung — das allerdings kräftig — in den Menschen legt. Wie die Zeitung, so der Leser, und man muß mitunter staunen, wie das Zeitungsblatt in unreifen Köpfen eine heillose Verwirrung und Auf-den-Kopf-stellen der allereinfachsten und vernünftigsten Begriffe angestiftet hat.

So weiß die Presse ganz genau, daß sie neben dem Wunsch nach Unterhaltung auch dem kulturellen Bedürfnis, also dem Wunsch nach geistiger Weiterbildung ihres Leserkreises entgegenkommen muß. Sie weiß es bestimmt, aber es ist eine Frage, ob sie es auch immer t u t, da sie vor allem, wie wir alle, verdienen will. Und so bringt sie das, was fesselt, erregt, was verschlungen wird, Sensation, Sensatiönchen, kurzum Dinge, die so oder so eine Spekulation auf die Leser bedeuten und die der lieben Konkurrenz einen kleinen, aber desto merkbareren Stoß versetzen ...

*

Was das mit dem Kulturfilm zu tun hat?

Viel mehr, als Sie denken, da Kulturfilmkritik ja nur ein Teil der Filmkritik überhaupt ist. Und im Anfang, als es noch wüst und leer in den Geistesbestrebungen des Films — die auch heute noch mancher Massenfilmhersteller zum Teufel wünscht — war, befaßte sich die Presse auch erst zögernd mit dieser Materie, die verdammt nach Feuerfresserei und Seiltanzen nach Meinung der „literarisch" geschulten Theaterkritiker schmeckte und die der Mann vom Feuilleton so nebenbei erledigte.

Als dann die großen Fachblätter des Films auftauchten und der Spielfilm vom Jahrmarkts- und Schaubuden-Zugstück sich zum hochkultivierten Kunstwerk — Sie werden das doch nicht etwa bestreiten wollen? — hindurchmauserte, mußte man wohl oder übel entweder Filmkenntnisse in Journalistenkreisen sammeln oder einen besonderen Mann hinsetzen, der sich mit Filmkritik beschäftigte. Das letztere konnten sich natürlich nur die großen Tageszeitungen leisten, bei den anderen und denen der Provinz wurde das „mitbesorgt". Nur leider, daß diese Formulierung ebenfalls insofern nicht stimmt, als viele große Tageszeitungen auch heute noch glauben, daß Film genau so wie Messe und Jahrmarkt behandelt werden kann: einmal jährlich und recht kurz.

*

Digitized by Google

Glauben Sie ja nicht, daß meine obigen Worte unpassende Ironie sind. Ich bin überhaupt bei einer so ernsten Sache nicht ironisch, bei einer Frage, die zur Tagesfrage geworden ist.

Denn Sie werden doch nicht leugnen, daß heute die deutsche Filmindustrie Tausenden von Menschen Brot gibt und noch viel mehr als das, nämlich Möglichkeit zum künstlerischen, überhaupt zum geistigen Schaffen. Endlich: daß der Film ein gar nicht mehr fortzudenkender Faktor des geistigen Lebens j e d e s Volkes geworden ist und daß die Presse durchaus gut daran tut, ihm höchste Aufmerksamkeit zu schenken.

Aber auch dem Kulturfilm?

Hier bin ich beim Kernpunkt der Sache angelangt.

*

Noch immer besteht eine gar nicht oder nur schlecht verborgene Abneigung vieler Zeitungen und Schriftsteller gegenüber dem Film, dem sie allenfalls gnädigst erlauben, daß er existiere. Aber auch diese, jederzeit widerrufliche Konzession knüpfen sie an die (ungeschriebene) Bedingung, daß er sich auf das Sensations- und Schaustück beschränke und nicht etwa die vermessene Ambition habe, als Kunst oder überhaupt als Produkt einer Industrie gewertet zu werden.

Da ist kein Körnchen Übertreibung dabei und eher liegen die Dinge noch schlimmer, als ich sie geschildert habe.

Wie soll man auch von einem ehrwürdigen, mit wallendem Schlips und hoheitsgebietendem Schlapphut begabten Schulprofessor a. D., der nun wacker und munter unter Strömen von Tinte „seine" Zeitung, d. h. die seiner Kreis- und Provinzstadt bearbeitet, der gewohnt ist, als göttliche Offenbarung von den tief ihre Hüte lüftenden Spießbürgern angesehen zu werden, anderes verlangen? Für diesen Mann war der Film immer etwas ganz unbürgerlich Sensationelles, etwas außerhalb der Gesetze der Lessingschen Dramaturgie Stehendes, nichts, was man deklinieren oder konjugieren kann. Also verächtlich und daher — abzulehnen.

Punktum!

*

Diese Skribifaxe dürfen wir nicht in den Kreis unserer Betrachtungen einbeziehen. Sie werden nicht „alle" und sie werden sich auch nicht ändern. Oder nur so langsam, daß wir es nicht mehr erleben werden. Es wäre, nebenbei gesagt, auch kein großes Erlebnis. (Wenigstens für mich nicht.)

Digitized by Google

Aber auch ein bedeutsamerer Teil der Presse stellte sich erst ganz allmählich und zögernd auf den Film um, lediglich dem Gesetz der Schwere folgend, das die Körper in ihrer Bewegung, die sie einmal eingeschlagen haben, beharren läßt ...

Der Film machte Wandlung über Wandlung durch, aber eisern war die Forderung nach Dingen, die er unmöglich erfüllen kann, eisern auch die Konsequenz des Festhaltens an der Theatertradition, die mit dem Film nur das allermindeste zu tun hat.

Bis eines Tages ein wirklich guter Film die Einsichtsvollen der Presse zur Einkehr bewog, dem Spielfilm einen Platz, ein Plätzchen in den Tageszeitungen errang, das zu Hoffnungen berechtigt.

Anders der Kulturfilm.

Seit Jahr und Tag mühen sich seine wissenschaftlichen Berater, Regisseure und Hersteller — nageln Sie mich bitte nicht auf diese Reihenfolge fest —, ihn weiterzubilden, Fragen und Dinge in ihm zu behandeln, die alle Menschen, also auch die Zeitungsleser, angehen, und ihn technisch und inhaltlich immer weiter zu bilden. Auch mit Erfolg, denn nicht umsonst verlangt das Ausland deutsche Kulturfilme und nicht umsonst bedeuten viele deutsche Kulturfilme große Kassenschlager.

Aber nur die großen Versuche werden (allenfalls) von der Presse registriert, vielleicht sogar besprochen oder gar kritisiert, die Mehrzahl nur erwähnt, wie man ein Insektenpulver nennt oder eine neue Patentmatratze. Und diese werden ausführlicher beschrieben, da man immerhin noch so ein niedliches, kleines Inseratchen erhofft. Aber der Kulturfilm? Man kann von ihm keine Inserate erwarten, da er das in den Fachblättern besorgt und somit hat man auch keine Veranlassung, dem stets und gern bezeugten Interesse für sein Wohlergehen Taten folgen zu lassen.

„Es wird auch so gehen. Der Leser wird den Verlust genauerer Kulturfilmkenntnisse gewiß und gern verschmerzen."

*

Glauben Sie das, Herr Redakteur?

Haben Sie sich einmal die Mühe genommen, solch einen Prospekt eines großen Filmkonzerns durchzublättern und sich anzusehen, was alles an Kulturfilmen hier geschaffen wurde?

Ich sage Ihnen, Sie würden erstaunt sein und Sie würden vielleicht über die Frage einige Sekunden nachdenken.

Digitized by Google

Sie ist des Nachdenkens wert.

Sehen Sie, verehrter Herr, es handelt sich hier nicht nur darum, Geld zu verdienen, irgendeine Ware auf den Markt zu werfen, um an ihr und durch sie Geschäfte zu machen, sondern es handelt sich (auch) um die Frage, wie man neue Kenntnisse, Forschungsergebnisse, überhaupt geistige Fragen in den Mittelpunkt der Diskussion rückt, wie man mitarbeitet an der geistigen Bewegung eines Volkes.

Gerade weil das Kino das Theater der Massen ist, weil viele heute ins Kino gehen, da die Theater in absoluter Verkennung ihrer Aufgaben ein Genre pflegen, das keinen toten Hund hinterm Ofen hervorlocken kann (Ausnahmen besagen nichts), und weil sie obendrein noch viel zu teuer in ihren Eintrittspreisen sind, gerade darum gewinnt jede filmische Bestrebung eine erhöhte Bedeutung.

Der Kinobesitzer hat in der Zeit der Anfänge des Films keine Lehrfilme — um hier einmal den Begriff „Kulturfilm" zu spezialisieren — genommen, da es noch keine oder viel zu wenige gab und weil diese wenigen außerdem sehr schlecht waren. So bürgerte sich der „schöne" Brauch ein, nur blut- oder liebesrünstige Moritaten zu spielen, bis ganz langsam sich der künstlerische oder literarische Film ins Programm einschlich. Aber auch er war nicht die Wonne der berufenen Beurteiler, die nicht Literatur mit Film vermischt wünschten. Und diese Leute haben zum Teil recht.

Dann entwickelte sich der Film langsam zum kulturellen Gegenstand, er ergriff Dinge von geistigem Wert als Stoff, und sein eigener künstlerischer Wert stieg durch die Vervollkommnung seiner Ausdrucksmittel und seiner Technik ungeheuer.

Der Kulturfilm, der verfeinerte, dem Unterhaltungsbedürfnis und der Belehrung zugleich angepaßte Lehrfilm aber blieb weiter, getreu der boshaften und ungerechten Überlieferung — Aschenbrödel. (Nicht von Berger filmisch bearbeitet.)

*

Wollen wir da nicht eine kleine Änderung eintreten lassen?

Die Presse, die es als vornehmste Aufgabe betrachten muß, alle Geister einer Nation aufzurufen im Kampf gegen die Dummheit und die Verflachung, die mit dem Aufstieg und Niedergang eines Volkes immer und ohne Kündigung unzertrennlich verknüpft ist, die eine Weltmacht geworden ist (von der sie nur leider, was das Schicksal ihrer einzelnen Vertreter anlangt, viel zu wenig Gebrauch macht), eben diese Presse

Digitized by Google

sollte auch endlich und gründlich den Kulturfilm zu pflegen anfangen, ihm diejenige Stelle geben, die ihm gebührt.

Vornehmes Schweigen ist hier Eingeständnis eines nicht wieder gut zu machenden Fehlers. Achtlosigkeit, mit der man an allen Erscheinungen auf dem Gebiet des Kulturfilms vorübergeht, ist es nicht minder. Ein paar nichtssagende Redensarten schaden dem Gegenstand mehr, als ihm hundert liebevolle Besprechungen nützen können.

Aber Eingehen auf die Materie, sagen wir getrost: Studium der Fragen des Kulturfilms, sind ein besseres Hilfsmittel, als mit scheinbarer Hilfsbereitschaft eine gute Sache tot zu machen.

Presse und Kulturfilm, es erscheint mir wie eine Fata Morgana, eine neue Einstellung, die beinahe zu schön ist, um überhaupt je wahr werden zu können ...

Einstweilen geht's aber auch noch so, meine Herren, nicht wahr?

Digitized by Google

Kulturfilm und Publikum

Von

Dr. Gg. Victor Mendel

Publikum ... Du Konglomerat aus allen Volkskreisen, allen Berufsschichten! In den Klubsesseln der feudalen Erstaufführungstheater sitzest Du ebenso wie auf den nackten Holzbänken winziger Kientöppe an der Peripherie der Großstadt; ebenso im Tanzsaal-Sonntagskino des vergessenen Provinznestes wie im Luxusbau der weltstädtischen Hafen- und Handelsmetropole. Das gelatinierte Zelluloidband mit der Chlorbromsilber-Emulsion ist seit nunmehr fast 30 Jahren mehr und mehr Deine geistige Nahrung geworden: leichte Unterhaltung zumeist, die Dich lachen oder weinen macht; hohe Kunst auch zuweilen, die Größeres in Dir weckt; und manchmal sogar ernste Wissenschaft — sei es auch in der Zuckerhülle feuilletonistischer Plauderei, damit Dir die bittere Pille leichter eingehe. Ja, wohl gar unter der falschen Flagge eines Spielfilms, damit Du mir ja nicht merkst, was eigentlich man Dir in Wirklichkeit vorsetzen will: den „Kulturfilm"!

Den Kulturfilm; einen Begriff, über dessen Wesen und Begrenzung sich seine Schöpfer und Anwender selber noch am allerwenigsten einig sind, da er so ziemlich alles umspannt: Schulfilm, Lehrfilm, belehrenden Unterhaltungsfilm, aber auch Forschungsfilm, Industriefilm, politischen Propagandafilm, ja endlich sogar gewisse Spielfilme mit historischem, geographischem oder ethnologischem Hintergrund. Wie gesagt, Fachleute und Gelehrte sind sich noch nicht einig über dieses molluskenhaft-schleimige Gebilde „Kulturfilm". Du aber, mein liebes Publikum, wirst mir sofort eine ganz präzise Definition geben, von klassischer Klarheit, in die auch Deine Kritik gleich mit hinein verwoben ist: „Kulturfilm? Das ist der langweilige Film! Das ist die Konzession, welche die Filmindustrie ihren Gegnern machen mußte, ihr Schutzschild gegen die Angriffe der Kinoreformer, ihre Propaganda-Abteilung, ihr Sand-in-die-Augen von Staat und Gemeinden; eine Renommeesache, die Geld kostet — natürlich nicht allzuviel! — das aber auf andere Art schon wieder hereinkommen wird. Das Schlimme nur dabei: Wir armen Kinobesucher müssen es ausbaden! Denn vor amüsanten Genuß hat man uns den Schweiß eines Kulturfilms gesetzt. Ahnungslos gehen wir zum Harry-Piel-Film — da versetzt man uns hinterrücks vorher zwei endlose Akte aus dem Liebesleben

Digitized by Google

der Salpa democratica mucronata, deren Existenz uns bisher gänzlich unbekannt war, obwohl der Dichter Adalbert von Chamisso ihren Generationswechsel mit Kettenform und Einzeltier (wie ein Titel von 10 Zeilen erzählte) entdeckt hat. Nun, auch in Zukunft wird sie uns verdammt gleichgültig bleiben! Übrigens — dies in Prothese — unsere Minna trägt eine Gablonzer Glaskette, die genau so aussieht wie diese Kettensalpa."

Nicht wahr, liebes Publikum, so etwa ist doch Deine Einstellung zum Kulturfilm? Deine begeisterte Zustimmung gibt mir recht. Aber nein, da ist ja doch noch eine ganze Anzahl von Protestlern: Wie ich den Begriff „Publikum" so verallgemeinern darf, wie ich die Intelligenz so ohne weiteres mit der geistesträgen Masse in einen Topf zu werfen wage! — Nun, mein liebes Publikum, ich kenne Dich! Kenne Dich seit 15 Jahren praktischer Arbeit am Kulturfilm, kenne Dich ebensogut aus meiner Tätigkeit als Filmkritiker. Und fand Dich überall gleich. Genau an der gleichen Stelle — merkwürdigerweise da, wo es am wenigsten hinpaßt — setzte stets Dein Lachen ein. Überall applaudiertest Du n i c h t bei den künstlerisch hochwertigsten Szenen, nein, bei irgendeiner blöden Sensation, die zumeist gar noch lediglich geschickter Trick, also gar keine Sensationsleistung war. Oder bei irgendeiner pompösen Massenszene; denn Dir imponiert der Aufwand, der Mammon, die Masse — die Du selber bist. Du bist den amerikanischen Film wert, der Dir jetzt fast ausschließlich serviert wird, weil er, übersüßt mit Sentimentalitäten oder versalzen durch falsche Rührungstränen, Kost nach Deinem Geschmack ist. Überall gleich bist Du, am Kurfürstendamm und am Wedding, in Berlin und Palmnicken. Nur Deine Kleidung, Dein Geld unterscheidet Dich.

Aber ich will nicht ungerecht sein. Zwei Kategorien kann man doch unterscheiden: die Ehrlichen und die Unehrlichen. Die Ehrlichen, die es frei heraus sagen: „Im Kientopp will ich mich u n t e r h a l t e n; mit der Schule habe ich mich lange genug geplagt. Soll man die Kinder mit den Kulturfilmen ärgern!" Die U n e h r l i c h e n aber glauben es ihrem gebildeten Europäertum schuldig zu sein, den Kampf mit der Schlafkrankheit heldenhaft auf sich zu nehmen. Nie würden sie öffentlich zugeben, wie grundlangweilig auch ihnen der Kulturfilm ist. Sie, die in ihren „Bibliotheken" (Bücherschränke gibt es nicht mehr!) die Klassiker in Prachteinband — unberührt, seit man sie zur Konfirmation verärgert geschenkt bekam — in die vorderste Reihe stellen, um dahinter schämig Maupassant, Karl May und Courths-Mahler zu verbergen. Die

Digitized by Google

keinen Einstein- und Steinachvortrag versäumen, um mitreden zu können ... und dann leider nur die Begriffe verwechseln. Bei Raffkes werden wir nie und nimmer absprechend über den Kulturfilm urteilen hören ... solange sie sich beobachtet fühlen.

Also hat der arme Kulturfilm demnach gar keine wahren Freunde? Doch, auch er hat sie! Zwar, das „Publikum", diese große, unteilbare und gleichartige Masse, liebt ihn zumeist nicht. Das muß endlich einmal einwandfrei festgestellt werden! Ich weiß, man wird über mich herfallen, mich als seinen Erzfeind verdächtigen. Ich glaube über diesen Verdacht erhaben zu sein. Schon 1908, als noch fast jeder „bessere" Mensch das Kino mied wie die Pest, als der Film für die Literatur überhaupt nicht existierte, warb ich in einer Broschüre („Kinematographie und Schule") in geeigneten Kreisen für die Idee des Lehrfilms. Ich habe ihm 15 Jahre praktisch und in der Presse gedient, habe ein Auge für ihn opfern müssen ... und diene ihm weiter. Man möge mir glauben: das „Publikum" liebt ihn im allgemeinen nicht! Diese objektive Feststellung muß hingenommen werden. Niemand kann mich vom Gegenteil überzeugen.

Geliebt wird er von einigen Stillen im Lande. Und daß diese wenigen zumeist nicht unter den Gebildeten gefunden werden, ist psychologisch leicht verständlich. Der „Gebildete" hat eben sein Quantum Bildung in sich; dessen Vermehrung liegt ihm nicht so sehr am Herzen. Oder aber, wenn er sie erstrebt, geht er selber an die Urquellen, die seinen Mitteln leichter zugänglich sind, die seinen Wissensdurst oft (nicht immer!) gründlicher stillen als der notgedrungen kurze, oft auch oberflächliche Film. Nein, seine besten, wahren Freunde sind die bildungshungrigen Leute, denen die Volksschule nur das allernötigste mitgeben konnte, denen oft auch noch dieses wenige im bitteren Kampfe gegen tägliche Not verloren ging. Und die doch wissen, daß Bildung Macht bedeutet. Unzählige von ihnen gibt es, aber „Das Publikum" sind sie leider nicht. Nicht minder sein wahrer Freund ist aber auch unsere Schuljugend — wenigstens, wenn die Vorführungen in der Schulzeit stattfinden. Denn offengestanden: haben wir in unserer freien Zeit nicht auch lieber Indianergeschichten gelesen als Schulbücher?

Und damit komme ich zum Hauptgrund für die Unbeliebtheit des heutigen Kulturfilms. Er ist viel zu oft auch dort noch „Schulbuch", wo er es niemals sein durfte: im Kino! Man hat geglaubt, den „Lehrfilm" einfach mittels einiger resoluter Scherenschnitte zum be-

Digitized by Google

lehrenden „Beiprogrammfilm" machen zu können, hat ihn, so zum „Kulturfilm" gestempelt, vor das Publikum gebracht und ihm unsäglich geschadet. Wie ganz selten einmal ist diese Doppelrolle spielbar! Weit leichter mag man, zumal durch eingehenden Begleitvortrag, selbst einen verhältnismäßig seichten Beiprogrammfilm für Schulzwecke verwendbar machen können, als umgekehrt. Und beides zugleich ohne jede Abänderung kann kaum einer dieser Filme sein, obwohl mir auch solche Fälle bekannt sind („Natur im Film" der Decla z. B.).

Gewiß, es gibt einige wenige Ausnahmen, wo auch das Publikum den reinen „Lehrfilm" goutiert, wo es in Scharen zu seiner Vorführung strömt. Dann heißt solch ein Film: „Hygiene der Ehe", „Das Werden des Menschen", „Der Steinach-Film" oder „Das Liebesleben in der Natur". Alles sogar abendfüllende Lehrfilme! Nanu? Also doch, liebes Publikum? Ach nein! Was hier zieht, ist das p i k a n t - s e x u e l l e Motiv. Man muß nur die immer länger werdenden Gesichter betrachten, wenn dann so gar — gar nichts Pikantes kommt und man verurteilt ist, einen ganzen langen Abend rein wissenschaftliche, wertvollste Arbeit mit anzusehen. Natürlich lobt man nachher das Geschaute über den grünen Klee, erstens, um sich nicht zu blamieren; dann aber, weil man auch seinen Freunden den Reinfall gönnt. Denn: Schadenfreude ist die reinste Freude! Auch bei uns, die wir schmunzelnd mit ansehen, wie wider Willen unser liebes „Publikum" sein Wissen auf wichtigsten Gebieten bereichern muß.

W i r k l i c h zugkräftig und dazu auch das Publikum innerlich zufriedenstellend ist eine Reihe anderer Kulturfilme. Ich zähle nur einige Titel auf, die sofort sagen werden, welches Genre ich meine: „Wunder des Schneeschuhs", „Unter Wilden und wilden Tieren in Afrika", „Mit den Zugvögeln nach Afrika", „Im Kampf mit den Bergen", „Der Rhein", „Alpine Majestäten" und „Nanuk, der Eskimo". Hier sind große Stoffe, unbedingt packend schon rein inhaltlich durch fremd- oder großartiges Milieu, auch technisch hochkünstlerisch bearbeitet worden, so daß sie allein durch ihre ä u ß e r e Form hohen Genuß bieten. Sie sind vergleichbar in (wenn man so sagen darf) der Schönheit ihrer „Sprache" den populär-wissenschaftlichen Werken eines Bölsche oder Francé, die es bekanntlich auch der Schönheit ihrer Sprache danken, wenn sie ungleich höhere Auflageziffern erreichen als nüchterne reinwissenschaftliche Bücher.

Der Mehrzahl unserer Kulturfilme fehlt leider noch diese mehr äußerliche Schönheit. Es fehlt ihnen weiter die feuilletonistische Regie oder

Digitized by Google

Redaktion, die es versteht, auch trockenes Zeug noch schmackhaft zu machen. Sie sind zu ledern und meist ... zu billig. Zu billig in Aufmachung, Umfang und Eingehen auf das behandelte Gebiet. Man sieht sofort, sie sollten nichts kosten, da man auch nicht auf Verdienst rechnete. Lange, lange schon hat sich der Spielfilm von diesem Axiom freigemacht, und er ist gut dabei gefahren. Seit kurzem erst wagt es auch der Kulturfilm, als großer Abendfüller aufzutreten. Er hat (soweit er im einzelnen überhaupt technisch, inhaltlich und künstlerisch auf der Höhe war), wie obige Beispiele es bewiesen, seinen Platz glänzend ausgefüllt — er hat, und das ist für viele wohl die Hauptsache, auch sein Geschäft gemacht. Wer das Publikum dem Kulturfilm gewinnen will, muß Kultur-Großfilme bringen; Großfilme nicht nur an Meterzahl, nein weit mehr noch an allen inneren Qualitäten! Er muß sich sagen, daß das Publikum den Kulturfilm im Beiprogramm ablehnt und daß es bei der Mehrzahl derartiger Filme bisher im Recht war. Wirklich Gutes, Großes und Schönes wird immer anerkannt werden.

Dazu verhelfen aber muß weiterhin eine völlig geänderte Einstellung der Presse gegenüber unserem Kulturfilm. Nicht etwa, daß sie ihm bewußt Abbruch tut. Im Gegenteil. Sie redet ihn mit kritiklosem Lob zu Tode. Man muß es empört miterlebt haben, wie die Herren Kritiker der Tages- und eines Teiles der Fachpresse grundsätzlich auch den größten Mist (man verzeihe den harten, aber hierfür noch zu milden Ausdruck!) in alle Himmel erheben, nur weil es — ein „Kulturfilm" ist! Sonst feine, kluge Köpfe oft, sind sie hierbei eben auch lediglich Publikum (Sorte II, die „Unehrlichen"!). Sie wissen, daß sie von der Sache nichts verstehen, sie haben sich tödlich gelangweilt: also, erstens, um sich nicht öffentlich durch Kritik zu blamieren, zweitens, weil der Kulturfilm eine schätzens- und schützenswerte Sache ist, lobt man, lobt und lobt. Und die Industrie, dankbar und glücklich, von aller wirklichen Kritik frei zu sein, fabriziert und fabriziert. Immer wieder neuen Mist, denn die „gute Presse" ist ja ohnehin gesichert, druckt oft sogar gleich den fertig zugesandten „Waschzettel" als Rezension. Der Herkules, der diesen Augiasstall wirklich ausmisten wollte, fände bestimmt kein Gehör bei ihr. Denn wie darf man es wagen, eine „aufopferungsvolle Tat", die der Kulturfilm doch immer sein muß (?), derart zu schädigen.

Das Publikum aber, das immer wieder auf solche zu Unrecht guten

Digitized by Google

Kritiken hereinfällt, bleibt schließlich mit Grausen allen Kulturfilmen fern, auch den tüchtigen Arbeiten, die dann schuldlos den Schaden zu tragen haben. Scharfe, schärfste Kritik gehört hierher, aber ausgeübt von wirklichen Fachkennern, die den Mut zum Tadel finden, eben weil sie es ernst meinen mit der guten Sache des Kulturfilms, gut meinen mit dem Publikum, das im Kino auch lernend sein Recht auf Unterhaltung finden muß und finden kann, wenn der Kulturfilm nur mit der gleichen Sorgfalt, dem gleichen Aufwand und der gleichen Liebe hergestellt wird wie der gute Spielfilm. Wenn er endlich ausscheidet aus dem leidigen „Beiprogramm", in das er nur äußerst selten hineinpaßt, da man wissenschaftliche Themata unmöglich in ein paar Metern erledigen kann, und wenn er aufhört, „Lehrfilm" zu sein.

Erst dann wird er den nötigen Kontakt mit der breiten Masse haben; erst dann wird man reden können vom Kulturfilm und seinem Publikum!

Digitized by Google

Die Stellung der Musik zum Kulturfilm

Von

Klaus Pringsheim

Im Grunde ist es nicht Aufgabe des Films, auch nicht des Kulturfilms, musik-kulturelle Werte zu vermitteln. Sofern aber der Film Musik nicht entbehren kann, wird sein Gesamtniveau immer wesentlich mitbestimmt durch das Niveau der Musik, die ihn begleitet; auf die Wirkung — und nicht nur auf die Wirkung, sondern auch auf die Wertung des Films wird die Musik, dem Betrachter vielleicht unbewußt, immer entscheidenden Einfluß üben.

Bedarf in der Tat der Film der Musik? Die Frage ist durch die Filmpraxis beantwortet, ist es in bedingungslos bejahendem Sinn. Es sind aber, wenn man näher zusieht, zwei Fragen, die in der einen enthalten sind. Bedarf das Filmkunstwerk, lautet die erste, bedarf die Filmvorführung der Musik, lautet die zweite Frage. Hier scheiden sich grundsätzlich zwei (nicht immer zu trennende) Möglichkeiten: Musik als Bestandteil, ästhetisch mitwirksamer Faktor des Filmkunstwerks — und Musik als Hilfsmittel des Filmtheaters.

Ich untersuche vor jener ersten die zweite Möglichkeit. Nicht Möglichkeit, sondern unerläßliche Notwendigkeit. Musik hat — und hatte von je im primitiven kleinen Vorstadtkino die Aufgabe: störende Geräusche (des Apparats und des Publikums) zu übertönen, alles akustisch Zufällige zu binden und zu glätten; das Ohr — nicht zu beschäftigen, doch ablenkende Beschäftigung des Ohrs fernzuhalten; die Aufmerksamkeit des Auges zu konzentrieren, doch zugleich die Spannung des überwachen Gesichtssinns zu mildern. Man kennt von gelegentlichen Erfahrungen — von Probevorführungen, von Musikerstreiks in Filmtheatern, von den Pausen, die der Kinopianist hie und da sich gönnen muß —, man kennt die eigentümlich unbefriedigende, ermüdende und zugleich beunruhigende Wirkung des musiklosen Films; und man erinnert sich an Sekunden beklemmend gesteigerter Aufmerksamkeit im Varieté, wenn für den Augenblick der höchsten Sensation das Orchester plötzlich abbricht... Musik, mit einem Wort, ist im Filmtheater aus vielfältigen Gründen notwendig und bewährt.

Wie aber soll die Musik beschaffen sein? Es genügt, meint man, daß sie „irgendwie", daß es nur überhaupt „Musik" sei? Aber jeder Ton,

Digitized by Google

jeder Takt wirkt nun einmal in ganz bestimmter Weise auf die innere Verfassung jedes, auch des nicht musikalisch orientierten Menschen; dies auch dann, wenn er, als Filmpublikum, nicht auf akustische, sondern nur auf optische Reize eingestellt ist; es gibt keine „neutrale" Musik — Musik, die, was ihre Wirkung betrifft, sich damit beschiede, „irgendwie" zu sein. So wird es also, von Fall zu Fall, auf den Film ankommen; vorher aber: auf die Gattung, der er angehört.

Wieder sind zwei Möglichkeiten zu unterscheiden. Erstens: Kulturfilm im engeren Sinn, filmischer Anschauungsunterricht, wissenschaftlicher — medizinischer, physikalischer, botanischer, zoologischer, geographischer, historischer Lehrfilm, um Beispiele zu nennen. Zweitens: künstlerischer — epischer, dramatischer Film, Film als Kunst an sich. Zwischen beiden Möglichkeiten besteht die Möglichkeit fließender Übergänge. Der künstlerische Film kann, in tausend Einzelheiten, belehrend, aufklärend, bildend wirken. Doch auch der sozusagen nur sachlich informierende Film kann sich in der Ausführung wie im Aufbau als eminent künstlerische Leistung qualifizieren.

Ob Aufklärung im Rahmen der Kunst, ob Kunst als Mittel oder Zutat der Aufklärung: immer wird sich feststellen lassen, auf welchem Moment, dem ästhetischen oder dem im Sinne von Belehrung kulturellen, der entscheidende Akzent ruht. Und je nachdem wird die Musik sich auf jene sozusagen praktische Funktion zu beschränken haben oder sich in die Rolle eines als Filmbestandteil künstlerisch mitwirksamen Faktors erheben müssen.

Noch einmal: wie soll die Musik um jener andern, nicht eigentlich künstlerischen Aufgabe zu entsprechen, beschaffen sein? So, daß sie weder stört noch auffällt: das ist ein Hauptteil ihrer Aufgabe. So, daß sie sich nach Möglichkeit der Art, dem Milieu, dem Rhythmus des Vorgeführten anpaßt. Sie kann dabei, der Sache zum Nutzen, immerhin positive, wenn auch nicht gerade schöpferische Werte offenbaren: zum Beispiel durch Betonung des Zeitstils im historischen, des örtlichen Kolorits im geographischen, des nationalen Elements im ethnologischen Film; durch allgemein illustrative Untermalung, wenn ein Vorgang gezeigt wird, mit dem irgendwie die Vorstellung akustischen Geschehens verknüpft ist; durch stimmungsmäßiges Charakterisieren, wenn es sich um Schilderung menschlicher Fähigkeiten handelt — etwa im Berufsfilm, Sportfilm — oder um gesellschaftliche Bilder — im soziologischen, sozialpolitischen Film; durch Erzeugung einer heiteren, ern-

Digitized by Google

sten, düsteren, feierlichen, frommen Atmosphäre, je nachdem heitere, ernste, düstere, feierliche, fromme Dinge zu sehen sind ...

Zwei Möglichkeiten des Kulturfilms also — belehrender oder künstlerischer Film — und zwei Möglichkeiten der Filmmusik — Musik als Mittel des Theaters oder als Teil des Werks —, beide hier wie dort ineinander verfließend, stehen sich gegenüber. Der belehrende (bildende, aufklärende, sachlich informierende) Film hat Musik nötig nur im Sinn jenes praktischen Theaterbedürfnisses; doch in dem solchermaßen abgesteckten Rahmen kann Musik ihm eminent künstlerische Dienste leisten — um so mehr, je mehr die Belehrung selbst künstlerische Form annimmt. Wie aber ist es um den reinen, den „absoluten" Kunstfilm bestellt? Braucht er, um seiner selbst willen — braucht das Filmkunstwerk aus eigenem Bedürfnis Musik — eine Musik also, die mehr leistet als nur Erfüllung des praktischen Theaterzwecks? Oder mit andern Worten: fordert der Kunstfilm Musik als Teil seiner selbst? Und diese Frage, gestellt vom Standpunkt des Musikers, müßte endlich lauten: Ist Filmmusik eine künstlerische Angelegenheit?

Es kommt, müßte geantwortet werden, darauf an, ob der Film eine künstlerische Angelegenheit ist. Er wird es nicht eher sein, als Filmmusik eine künstlerische Angelegenheit geworden sein wird. Nicht als käme es im Film vor allem auf die Musik an. Aber das Ganze ist nicht Kunst, solange es nicht all seine Teile sind; eine Summe von Kunstwerten macht noch kein Kunstwerk.

Alle Teile — ist denn aber, so muß wieder gefragt werden, die Musik überhaupt ein Teil des Filmwerks? Aber nein, so braucht nicht erst gefragt zu werden; denn es ist klar, daß sie es gemeinhin noch nicht ist. Also, wenn Musik kein Teil des Filmwerks ist, könnte dieses immerhin ein Kunstwerk sein: trotz der Musik? Das heißt, der Film hätte durchaus nicht nötig, wegen der Musik, die ihm angehängt wird, sich Gedanken zu machen? Aber das ist ja gerade das Widerkünstlerische, daß die Musik nicht als Teil des Films gilt, mit dem sie gepaart wird, daß sie heute noch mit Recht nicht als Teil dieses Films gilt. Entweder, der Film hat Musik nicht nötig; dann fort mit der Musik! Oder, zum Film gehört Musik: dann soll sie aber auch wirklich zum Film gehören. Diese Musik zu diesem Film.

Vielleicht nicht immer das künstlerische Filmwerk, doch das Filmtheater hat Musik — überhaupt: Musik nötig. Das Filmwerk aber bedarf des Filmtheaters und muß also dem Theater zuliebe sich mit Musik verbinden. Aber der Theaterbesucher, sehend und hörend in

Digitized by Google

einem, mit dem Auge und dem Ohr einem Vorgang zugewandt, kann nicht das Auge auf Kunst einstellen, während das Ohr Unkunst nicht ernst nimmt. Das Ohr ist Nebensache im Filmtheater? Nun gewiß, unzulängliche Musik enttäuscht nicht das Ohr, sondern verstimmt das Auge. Darum muß dem künstlerischen Rang des optischen der des akustischen Erlebnisses entsprechen. Darum braucht der künstlerische Film künstlerische Musik.

Künstlerische Filmmusik, was ist das? Zunächst eine Niveaufrage: sie muß, soll sie in der Tat „künstlerisch" sein, von einem künstlerisch ernst zu nehmenden Musiker geschrieben sein. Zweitens aber — oder eigentlich erstens und vor allen Dingen: sie muß überhaupt erst geschrieben — genau für den Film geschrieben worden sein, dem sie zugehören soll, Meter für Meter, Takt für Takt. Eine heikle, beschwerliche Arbeit. Noch verhält die Welt der Musiker sich reserviert. Begreiflich. Und doch unbegreiflich, daß sie nicht in Scharen kommen — so lockend, so zukunftsvoll ist das Gebiet, das es zu erschließen gilt.

Manchen schrecken praktisch-technische Bedenken. Wann, wo, wie entsteht Filmmusik? Nun, wann, wo, wie sie dem Komponisten einfällt (wenn sie ihm einfällt), beim Lesen des Manuskripts, oder während der Aufnahmen, oder wann und wo sonst, das bleibt seine persönliche Angelegenheit. Nur, er muß, und nicht jeder kann es, in vielfältiger Gebundenheit, Abhängigkeit, jeden Anspruch des selbständig Schaffenden, die innere und äußere Geste seiner Souveränität aufgeben, muß Willen und Fähigkeit zu so subtiler, so unbedingter und so müheloser Anpassung haben, daß endlich nicht mehr zu unterscheiden sein wird: ist die Musik zu diesem Film geschrieben oder der Film nach dieser Musik aufgenommen worden? Heute, ganz selbstverständlich, ist es der Musiker, der neu hinzukommende, noch filmfremde, noch unerprobte, kaum als Mitarbeiter anerkannte, der sich dem eingespielten, sozusagen altbewährten Aufnahmemechanismus einzufügen hat; er tut am besten, im Atelier sein Material zu sammeln, doch erst nach dem Bild des vorführungsreifen Films dies Material zu gestalten. Vielleicht kommt es noch dahin, daß ihm im Entstehungsprozeß des Film-Ganzen eine beherrschendere Rolle zufällt, die den wichtigsten Teil seiner Arbeit in ein früheres Stadium der Produktion rückt. Immer aber wird das Zusammengehen, Ineinanderaufgehen von Film und Musik eine schwierige, heikle Sache sein, und für zukünftige Konflikte eröffnen sich interessante, abwechslungsreiche Perspektiven. Jedenfalls bleibt hier dem Musiker ein Komplex stilistischer, artistischer, kompositions-

Digitized by Google

und aufführungstechnischer Probleme zu bewältigen, heute verwirrend genug, um manchen, der schon auf halbem Wege war, entmutigt umkehren zu lassen.

Immerhin, an Ansätzen, Versuchen, Verheißungen fehlt es nicht. Die Aufgabe ist erkannt, ist anerkannt und auch die Einsicht, daß Musik Sache der Produktion, nicht erst des reproduzierenden Theaters zu sein hat, beginnt allgemein zu werden: das musikalische Gewissen der Filmfabrikanten ist erwacht. Sache der führenden Theater ist es nun, das Neue aufzunehmen, zu pflegen und zu fördern, aufzuräumen mit den ewigen Butterfly-Potpourris, mit der kitschig mißbrauchten h-moll-Symphonie, dem wahllos, stillos, gewissenlos zusammengestellten Zeug, dem Schund, dem Ersatz, mit all dem Kunterbunt widerkünstlerischer Unzulänglichkeit, das von unten, von den Anfängen des Kinos her sein Gewohnheitsrecht zu behaupten strebt. Erziehung des Publikums zu höheren Ansprüchen, des Orchesters, des Kapellmeisters zum Bewußtsein höherer Pflicht tut not; Veredelung des musikalischen Apparats, Steigerung seiner Leistungsfähigkeit, Kultivierung des Geschmacks. Ein schweres Stück organisierender Reformarbeit: es muß geleistet werden, soll nicht die Musik, indem sie zurückbleibt, den Aufstieg des deutschen Kulturfilms empfindlich hemmen.

Digitized by Google

Kulturfilm und Kino

Von

Direktor E. R. Schlesinger (Ufa)

Kulturfilm! — Von Rechts wegen sollte jeder Film mit soviel Kultur gemacht sein, daß er als Kulturfilm zu bezeichnen wäre.

Als die Ufa gleich nach ihrer Gründung ihre „Kultur-Abteilung" als erste derartige Institution innerhalb der deutschen Filmfabrikation ins Leben rief, wollte sie mit dieser Bezeichnung wohl eine strenge Trennungslinie ziehen zwischen Spielfilm-Fabrikation und vorzugsweise für Lehr- und Unterrichtszwecke bestimmte Erzeugnisse der neu geschaffenen Abteilung. Denn was ist Kultur?

Die Kultur eines Volkes ist die Summe seiner wissenschaftlichen, sittlichen und künstlerischen Schätze. Sollte also die ursprüngliche Absicht, Lehr- und Unterrichtsfilme in dieser Abteilung herzustellen, getroffen werden, so war die Bezeichnung eine unrichtige.

Trotzdem trifft die Bezeichnung „Kulturfilme" insofern zu, als durch diese Filme tatsächlich eine gewisse „Kultur" in das Programm der Lichtspieltheater bzw. in ihr Beiprogramm gebracht wurde. Die früheren „Beiprogramme" bestanden zumeist nur aus einem kurzen Lustspiel und einer sogenannten „Naturaufnahme". Diese sogenannten „Naturaufnahmen" waren, soweit es sich um Stadtaufnahmen handelte, mit wenigen Ausnahmen, ohne jede Rücksicht auf historische und städtebauliche Entwicklung und ohne Verständnis für künstlerisch bildhafte Wirkung bei Landschaftsaufnahmen hergestellt. Interessante, lebendig wirkende Aufnahmen aus dem Groß- und Klein-Tierreich fehlten fast völlig. Hier haben zuerst die Kulturabteilung der Ufa und dann die gleichartigen Abteilungen der verschiedenen anderen Firmen außerordentlich segensreich gewirkt. Während in früheren Zeiten die sogenannte „Naturaufnahme" nur als Füllsel und als Pause für die musikalische Begleitung in das Programm eingelegt wurde, bieten die jetzigen Erzeugnisse der Kulturfilm-Industrie eine wertvolle Bereicherung des Programms. Stadtaufnahmen, wie „München", der Zeitlupenfilm „Was das Auge nicht sieht", Tierfilme wie „Tiergärten des Meeres" (Erzeugnisse der Ufa-Kulturabteilung), „Katzenbilder" (Decla-Bioskop) u. a. werden vom Publikum der großen Lichtspieltheater häufig applaudiert und finden auch beispielsweise bei dem internationalen Pu-

Digitized by Google

blikum der „Ufa"-Bordkinos außerordentlichen Beifall und den Wunsch nach Wiederholung.

Welch bewundernswerte, geduldige Kleinarbeit stellen die Tierfilme von Lola Kreutzberg (Lo-Zoo-Filme) und diejenigen des Freiherrn von Dungern (Decla-Bioskop) dar! — Der früher als langweilig beim Publikum verschriene „Industriefilm", der seinerzeit auch tatsächlich ohne Verständnis für die Aufnahmefähigkeit und das Auffassungsvermögen der Theaterbesucher hergestellt wurde, ist durch jahrelange Arbeit zu einem interessanten Programmbestandteil der Kinos geworden. Der „Stahl-Film" oder der „Lauchhammer-Film" der Ufa-Kulturabteilung, der „Krupp-Film" der Deulig zeigen die zur Darstellung gelangenden Fabrikationen in logischer, systematisch aufgebauter Folge an den Arbeitsstätten. — Der „Trick-Zeichen-Film", früher in der Hauptsache nur ein kleiner Bestandteil der sogenannten Wochenschau oder für kurze Reklamefilme verwendet, ist ebenfalls durch die Kulturfilm-Erzeuger verbessert und ausgebaut worden, ebenso der „Märchenfilm", dem von verschiedenen Seiten lebhaftes Interesse mit Erfolg zugewendet wurde („Der kleine Muck", „Tischlein deck' Dich" [Ufa] die Scherenschnitt-Märchen-Filme wie „Kalif Storch" [Colonna], Aschenbrödel [Inst. f. Kulturf.] usw.)

Schließlich hat die zähe und fleißige Arbeit der Kulturfilm-Hersteller dazu geführt, daß diese Filme in einzelnen Fällen sogar dem „Spielfilm" dadurch Konkurrenz gemacht haben, daß sie als sogenannter „Schlager", d. h. als Hauptteil des Programms, volle Häuser in den Lichtspieltheatern erzielten. Es sei nur erinnert an den außerordentlichen Erfolg des Kulturfilms „Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart", an den „Steinach-Film", „Horrido" u. a.

So wird in unterhaltender, leicht verständlicher Form — ohne jede Schulmeisterei — der Zuschauer mit fein beobachteten Erscheinungen aus der Welt der Pflanzen und Tiere, aus Industrie und Kunst bekannt gemacht; er lernt interessante Erscheinungen und Vorgänge kennen, an denen er ohne den „Kulturfilm" achtlos vorübergehen würde. — Zeitlupen- und Zeitraffer-Aufnahmen — die neuesten Errungenschaften kinematographischer Aufnahme-Technik — gestatten es, Lebens- und Arbeitsvorgänge in nie gesehener Anschaulichkeit im Kulturfilm darzustellen. Es darf zweifellos behauptet werden, daß ein großer Kreis von Personen, die dem alten Kinoprogramm gleichgültig oder gar feindlich gegenüberstanden, dem Lichtspieltheater durch das Einfügen der „Kulturfilme" in das Programm als ständige Besucher gewonnen worden sind.

Digitized by Google

Allerdings muß streng vermieden werden, daß diese Filme, in ihrer Zusammenstellung sowohl wie in ihren Zwischentiteln, den Eindruck erwecken, als stehe auf dem Podium der Lehrer, der, mit erhobenem Zeigefinger seine Erklärungen unterstreichend, dem Zuschauer Unterricht erteilen will. Denn, mag auch das Ziel des sogenannten „Kulturfilms" eine gewisse Belehrung des Publikums sein, so muß die Form desselben absolut die der Unterhaltung bleiben!

Das gleiche gilt von den Vortragsfilmen, die mehr und mehr sich in den Kinotheatern zur Geltung bringen, — teils im Rahmen des regulären Programms, meist jedoch in Sondervorführungen, in den frühen Nachmittagsstunden oder in Sonntag - Vormittags - Veranstaltungen. Hier muß der Redner unbedingt alles schulmeisterlich Trockne vermeiden, muß es verstehen, gegebenenfalls selbst die sprödeste Materie in leichtverständlicher Weise, ja wenn es irgend geht, mit Humor durchwürzt zum Vortrag zu bringen. Man muß stets von der Voraussetzung ausgehen: Das Publikum will sich unterhalten, Belehrung verträgt es nur, wenn sie ihm zugleich Spaß macht.

Unter diesen Voraussetzungen wird jeder Leiter eines modernen Filmtheaters, der seinem Publikum abwechslungsreiche, gut zusammengestellte Programme bieten will, die guten Erzeugnisse der Kulturfilm-Fabrikation dauernd seinem Spielplan einfügen müssen und es gern tun.

Digitized by Google

Die Berliner Urania und der Kulturfilm

Von

Dr. von Leszel

Direktor der Urania

Wenn die in der Urania vorgeführten Kulturfilme sich eines regen Interesses erfreuen, so rechne ich es teilweise der Güte der Filme, teilweise aber auch der Art zu, wie die Filme dargeboten werden.

Wir müssen zwischen den wissenschaftlichen Filmen und den lehrhaft unterhaltsamen Filmen unterscheiden. Die ersteren haben den Zweck, durch die bewegte Anschaulichkeit des Laufbildes auch den Fachleuten einen sonst nur schwer oder kaum möglichen Einblick in gewisse Vorgänge ihrer Wissenschaft zu geben, und sind dadurch nicht etwa nur Hilfsmittel für den Lehrgang, sondern auch von wesentlicher und unentbehrlicher Bedeutung. Die bildend unterhaltsamen Filme haben weniger einen lehrhaften als vielmehr den Zweck, ein weiteres und weitestes Publikum über die allgemeinen Zusammenhänge ihres Inhaltes mit dem Leben überhaupt aufzuklären. Zuletzt ist eben alles für das Leben da, wenn es nicht als Luxus empfunden werden soll, und das bezieht sich auch auf die Wissenschaft.

Bleiben wir für heute bei der zweiten Kategorie, den Bildungsfilmen. Wer diese herstellen will, muß ihre Regie einem Menschen anvertrauen, der nicht nur eine gute Auffassungsgabe besitzt und den betreffenden Stoff beherrscht, sondern der vor allem mitfühlend und im Gemüte willig und stark bewegt ist. Das ist eine große Forderung, wenn wir an Schillers Worte denken: „Unter Larven die einzig fühlende Brust", aber sie allein gewährleistet den Erfolg. Der Film-Regisseur muß ein Lebenskünstler sein. Schon aus der Wahl seines Vorwurfes wird er seine Kunst erweisen.

Es ist mir durchaus nicht verwunderlich, daß ein Film wie „Fridericus Rex" einen so lebhaften Beifall fand, denn Männer wie Friedrich der Große sind Menschen von ungeheurer Lebensenergie. Sie bringen in den Film den Rhythmus, den Schwung hinein, mit welchen sie selbst das Leben meisterten. Ihr Leben hatte aber ihre eigene leibliche Existenz, Ewigkeitswert, und dies im Filme wahrer zu erkennen, begeistert uns: In einem solchen Film ist der Inhalt mit seinem Stoffe eigentlich nur symbolisch zu werten.

Die Kunst, Leben im Film zu zeigen, offenbart sich überhaupt in der

Digitized by Google

Witterung, das zu betreiben und zu pflegen, was dem Leben am förderlichsten und daher immer aktuell sein muß.

Wirtschaftliche, soziale und religiöse Fragen stehen im Vordergrunde des Interesses, denn leider sind heute in Deutschland Not und Elend groß, die sozialen Schichtungen bilden sich um und passen sich der materialistischen Weltauffassung in der ganzen Welt an, und dennoch ergreift auch hier eine Sehnsucht nach moralischem Wiederaufbau das Volk. Für die Wissenschaft ist das Interesse keineswegs abgeschwächt, aber umgebildet. Nicht die Forschung als solche fesselt weiteste Kreise, sondern deren praktische Ergebnisse, insoweit diese dem gemeinsamen Leben, seiner Erhaltung nicht nur dienen, sondern eine frohe Botschaft sind und wieder glücklichere Tage heraufzuführen versprechen. Heute, wo Deutschland ein Land voller Trümmer ist, müssen alle Filme von starker Zuversicht, vom Glauben an unsere Zukunft getragen werden, denn der Einzelne vergeht, aber das Leben besteht. —

Jeder bildende Film soll also anschaulich zeigen, soll eine Rechtfertigung sein, warum so viel Mühe und Arbeit auf eine Sache verwandt wurde. Das zuschauende Publikum sagt sich: Jeder von uns quält sich, und daß Du es bei Erzeugung des Filmes auch so gehalten hast, setzen wir voraus, aber sehen wir die Leinwand, so wollen wir uns an der Frucht Deiner Arbeit erfreuen. Wir wollen jeder an seiner Statt pflügen und säen, aber beim Fest der Ernte wollen wir uns gemeinsam „vergnügen"!

Den wünschenswerten Anteil am Film kann das Publikum nur nehmen, wenn zunächst auf das Gemütsleben eingewirkt wird. Nach des Tages Arbeit ist der Verstand ermüdet, besonders bei den intellektuell arbeitenden Besuchern. Die obige Forderung hat also nicht allein ihre Berechtigung für die mit der Hand arbeitende Bevölkerung, sondern vornehmlich für die Geistesarbeiter. Das Gemüt hat während der Tagesarbeit in der Tretmühle des Daseins keine Beachtung finden können, so daß es Freude empfindet, sich regen zu können. Das ist ihm eine angenehme, erfrischende Abwechslung. Ist aber durch Belebung des Gemütslebens die Aufmerksamkeit des Publikums erst in Spannung gebracht, so teilt sich der lebhafter fließende Blutstrom auch wieder dem Verstande mit. Weil sich so endlich einmal der ganze Organismus harmonisch betätigt, haben bildende Filme auch eine im gewissen Sinne „gesundheitlich fördernde" Wirkung.

Die Berliner Urania bringt möglichst alle Filme mit einem begleiten-

Digitized by Google

den Vortrag, der da eingreifen soll, wo der Film seiner Natur nach versagen muß. Am besten eignet sich natürlich ein Vortragender, der bei der Erzeugung des Filmes beteiligt war. Er weiß schon durch die bei den Aufnahmen gemachten Erfahrungen, was wohl gern verdeutlicht worden wäre, sich aber trotz aller aufgewandter Mühe nicht verdeutlichen ließ — also wird er es s a g e n!"

Ein erfahrener Vortragsredner wird daher auch durch seinen Rat bei den Aufnahmen heilsam wirken können und den Film vor Längen bewahren, die nur teures Material, kostbare Arbeit und Zeit vergeuden.

Die Auffassung, daß die Titel den Vortrag oder der Vortrag den Titel unnötig mache, ist ganz falsch. Die Titel sollen vor allem das Publikum auf den lebendigen Mittelpunkt des Vorganges hinweisen, möglichst kurz und klar, aber zeitlich lang genug sein, je nach Kompliziertheit der Szene. Man halte einmal Umfrage, wie viele im Publikum das Wesentliche ins Auge faßten, wenn ein Vorgang ablief. Der eine hat dies, der andere hat das gesehen, aber alle haben vielleicht den Kernpunkt gänzlich unbeachtet gelassen. Einen Film ohne Titel ablaufen zu lassen, ist auch schon aus rein physiologischen Gründen ein Unding. Durch die Titel ruht sich das Auge aus, das Gemüt entspannt sich und dem Verstande wird eine ganz andere Aufgabe zugewiesen, so daß der Ablauf der Titel als eine abwechselnde Erholung einfach notwendig ist.

*

Das Gebiet des Kulturfilms ist ein unendlich großes.

Sehr geeignet ist er für Reisen und ethnographische Forschungen, die uns mit fremden Völkern und ihren Sitten vertraut machen.

Ein besonders großer Erfolg war in der allerjüngsten Zeit dem „Nanuk"-Film beschieden.

Man konnte ihm von vornherein eine gute Prognose stellen, weil in ihm der Genius eines Volkes seinen typischen Ausdruck fand. Wir lassen es als beispiellos auf uns wirken, wie ein Völklein, eine tüchtige Familie inmitten einer Welt feindlicher Elemente, trotz aller Unbill und Entbehrungen nicht nur siegreich besteht, nein lächelnd, einander stets helfend lebt. Es ist schließlich gleichgültig, w i e man den Feind überwindet, ob durch Armeen, durch Messer und Lanze oder Intellekt. Der Feind wird geschlagen, aus Liebe zur Familie und zu der Natur, die uns nährt.

Digitized by Google

Wo das Verständnis eines Filmes nicht durch das begleitende oder vorangeschickte Wort verdeutlicht wird, muß gute Musik ihn lebendiger machen. Am wohltuendsten wird die Musik da empfunden werden, wo die Wirkung mehr oder weniger oder ganz aus der Stimmung hervorgeht. Die Natur tönt vielleicht am mächtigsten gerade da, wo nicht gesungen wird oder Instrumente gerührt werden, sondern wo sie gewissermaßen selbst Instrument eines tönenden Gottes ist. Seitdem wir wissen, daß, genau wie beim Licht jenseits des von uns gesehenen Spektrums die ultravioletten Strahlen, auch jenseits der unserer Gehör-Kapazität gezogenen Grenzen eine Welt von Tönen liegt, ist Sphärenmusik kein figürlicher Ausdruck mehr. Natürlich hörten nur unsere Klassiker Pan blasen. Beethoven, Grieg, Wagner und andere Größen verstanden die Harmonie der Natur vom Gemurmel des Baches bis zum tosenden Orkane übermächtiger, erhabener Alpenlandschaft. Wo der Rhythmus des technischen Ablaufes vor dem Rhythmus der aus dem Laufbilde uns entzückenden Naturstimmung zurücktreten wird, glauben wir am ehesten, daß der Film selber tönt.

Zur Begleitung wählt man am besten nur den Flügel, weil dieses Instrument ein Orchester im kleinen ist. Ein Orchester tönen zu lassen, ist schon allein des Ton-Volumens wegen bedenklich, wiewohl hier die Größe des Zuschauerraums für das richtige Maß bestimmend sein wird. Die Musik muß sich also nicht nur ihrem Stimmungsgehalte nach anpassen, sondern darf nur verdeckt, gedämpft, gewissermaßen nur im Unterbewußtsein empfunden werden. (Vgl. die Ausführungen von Klaus Pringsheim. Die Herausgeber.)

Der Begleiter sollte nicht nur Musiker, sondern vor allen Dingen auch Künstler sein, der sich möglichst dem Rhythmus des Filmablaufs anpassen und dort Übergänge improvisieren kann, wo wir aus einer Stimmung in eine andere hinübergleiten. Nur der einzelne Musiker als Begleiter am Flügel kann sich hier die nötige Freiheit in der Improvisation bewahren; — schon bei zwei oder gar drei Personen gehört viel mehr Geschick dazu, wird es oft zur Unmöglichkeit.

Bei der Begleitung durch ein Orchester in Pariser oder italienischer Besetzung müssen mehrfache Proben vorangegangen sein, aber auch dann werden Zufalls-Erscheinungen, wie Reißen des Films oder verändertes Tempo des Ablaufes, ein Orchester viel eher in Verlegenheit bringen als den einzelnen, seiner selbst sicheren Künstler. Wenn es schon schwer ist, einen Vortragsredner zu gewinnen, dem der Film nicht davonläuft und der sich nicht aus der Fassung bringen läßt, so

Digitized by Google

erfordert es eine hohe künstlerische Fähigkeit, einen Film ausübend oder schöpferisch zu vertonen.

Immer wieder mit großer Aufmerksamkeit verfolgt unser Publikum in der Urania das Laufbild, wenn es mit Zeitlupe und Zeitraffer aufgenommen ist. Es hat das Gefühl, gewissermaßen hinter das Geheimnis des Lebens zu schauen, den Schleier der Maya gelüftet zu sehen. Das ist auch richtig, denn wenn Leben einen Vorgang, eine Entwicklung bedeutet, so kann man sowohl bei zu schnellem, als auch bei zu langsamem Ablauf der Entwicklung die Einzelheiten nicht mehr mit dem Auge verfolgen. „Les extrèmes se touchent", zu schnell oder zu langsam, das ist gleich, die praktische Wirkung ist dieselbe, auch ein, und zwar ein filmtechnischer, Beweis für die Identität von Raum und Zeit.

Dem menschlichen Auge treten Erscheinungen gegenüber, die es ohne technische Hilfe nie aufzunehmen in der Lage wäre. Hinter der Verschleierung durch die Zeit nach Eile und Weile versteckt sich oft der Kniff, des Pudels Kern, und diesen zu erkennen und richtig zu werten ist für den Fachmann, Künstler, Sportsmann, Biologen, Mediziner usw. oft gerade das Entscheidende. Obwohl es sich hier also nicht nur um eine Frage der allgemeinen Bildung, sondern um die ernsthafte Forderung handelt, irgendeiner Fachbildung einen nur auf diese Weise möglichen Aufschluß zu geben, war es mir nicht möglich, für einen Vortrag über den Tanz eine Zeitlupen-Aufnahme tänzerischer Vorgänge in Berlin aufzutreiben. (Vgl. die Ausführungen von Dr. Krüger. Die Herausgeber.)

Aufnahmen mit Zeitlupe und Zeitraffer brauchen nicht lang zu sein — im Gegenteil, auch hier liegt in der Kürze die Würze. Im allgemeinen werden sie nur hergestellt und vorgeführt, weil sie häufig eine komische oder groteske Wirkung haben, z. B. wenn ein Schwimmer ins Wasser springt, das sich so langsam und dickflüssig wie Kuchenteig bewegt. Aber das Publikum wäre ebenso gefesselt, wenn bei einer sportlichen Leistung gezeigt würde, daß ein glatter Sprung über ein hohes, unüberwindlich erscheinendes Hindernis nur geleistet werden kann, wenn die Muskelspannung auch in kleinsten Zeitteilchen zweckvoll ist. Der Künstler und Ästhetiker gerät in Erstaunen, wie wohlgefällig und ästhetisch das Bild wirkt, dessen künstlerischer Mittelpunkt mit dem Schwerpunkt des körperlichen Bewegungsspieles ununterbrochen einheitlich zusammenfällt.

Einen chirurgischen Eingriff, eine Operation bei Aufnahme durch die Zeitlupe zu zeigen, wäre für Ärzte, Medizinstudierende wie für

Digitized by Google

Laien gleicherweise ein großer Gewinn. Im Operationssaal haben nur wenige einen vorteilhaften Platz und die Griffe und Schnitte sind so flinke, daß die Studenten nicht nach Wunsch folgen können. Aber auch das Vertrauen weiter Kreise wird gestärkt, wenn sie auf der Leinwand das Sichere und Zweckvolle aller dieser Vorgänge erkennen. Natürlich lassen sich die Beispiele für eine entsprechende Verwendung der Zeitlupe leicht und beliebig vermehren, aber eines muß für viele gelten. (Vgl. hierzu die Ausführungen von Dr. v. Rothe. Die Herausgeber.)

*

Alles in allem wird ein Film seiner Handlung nach unter der Huttenschen Losung: „Es ist eine Lust zu leben!" am wirksamsten sein. Dieser Mann rastete und rostete nicht, weil er wußte, daß äußere Umstände die Seele als Triebkraft von Handlung und Bewegung nicht lähmen, sondern ihre Energie erhöhen. Es kann nur da äußerer Schwung und Rhythmus sein, wo auch innerliche Spannkraft vorhanden ist. Will man z. B. einen Film über die Hygiene der Ehe schaffen, so sollte das Glückhafte dieser geheiligten Institution im sozialen Leben der Völker besonders herausgearbeitet werden. Die Ehe ist vorweg etwas Schönes und trotz aller mit ihr oft verbundenen Gefahren und Enttäuschungen wenigstens „meistens" noch das Beste. Sonst wird ein solcher Film leicht falsch verstanden und weckt, anstatt Begeisterung für die Ehe auszulösen, nur die Scheu vor ihr.

Selbst wenn man im Film Elend schildern will mit der Absicht, das Mitgefühl weitester Kreise zu wecken, sei es für körperliche oder seelische Leiden, — so muß es doch in ansprechender Form geschehen. Man vergesse nie, daß gerade das, was durch das Mitgefühl dem Menschen vermittelt wird, oft eine schlagende Wirkung im buchstäblichen Sinne des Wortes hat. Daß Zuschauer in Ohnmacht fallen, weil sie eine Szene übermäßig ergriffen hat, ist eine nicht seltene Erscheinung und eine sich daraus für den Veranstalter ergebende ungewollte und materiell üble Folge kann eine Schadenersatzklage wegen gesundheitlicher Schädigung sein. Die ideelle Folge aber ist: nicht Mitleid, sondern Entsetzen und Hoffnungslosigkeit wird verbreitet.

Bei der Aufnahme im Atelier werden die Szenen meist auch zeitlich durch weite Zwischenräume getrennt aufgenommen, und in der Zwischenzeit überlegt sich der Regisseur, wie er mit jeder späteren Szene eine Steigerung des Stimmungsgehaltes erzielen kann. Beim Publikum aber reiht sich ohne Erbarmen eine Szene an die andere und mit jeder

Digitized by Google

Szene wird es toller, so daß hier die Steigerung nicht Befriedigung auslöst, sondern zur Qual wird. Freilich wird auch der Regisseur sich später den Film mehr als ein Mal in seiner Gesamtheit vorführen lassen, aber er ist doch, wie alle Filmleute, abgestumpfter, und was er aus Routine und Berechnung in Szene gesetzt hat, in allen Einzelheiten sorgfältig erwog und stellte, ergreift später den Zuschauer als ein E r l e b n i s.

Vielleicht mag es sonderbar anmuten, wenn ich bei der Erörterung des Laufbildes auch des S t e h b i l d e s gedenke, das so häufig als unerträglich angesehen wird. Über die eigene Berechtigung des Stehbildes will ich mich hier nicht auslassen, aber es kann nicht häufig genug betont werden, daß das Laufbild kein Stehbild sein darf und auch nicht umgekehrt, wie es die Futuristen in Nachahmung der Zitterbilder, aus Kindheitstagen des Filmes, versuchten. Das Stehbild ergänzt das Laufbild und umgekehrt in der glücklichsten Weise, aber sie können einander nicht vertreten, denn sie sind nach Entstehungs- und Wirkungsart grundverschieden: das eine Bild steht und erfaßt das Objekt in einem bestimmten Augenblick, das andere verfolgt einen ganzen Vorgang. (Vgl. die Ausführungen von H. Jäger. Die Herausgeber.)

Wenn man aber trotz der besseren fachmännischen Einsicht aus anderen Rücksichten heraus ein Stehbild bringen muß, so versuche man dennoch irgendeine Bewegung hinein zu bringen, aber nicht zu gravitätisch und schulmeisterlich, sondern frisch und froh. Ein Waldbild wird im Filme sofort lebendig, wenn der Wind die Wipfel und das Laub bewegt, je stürmischer, um so besser.

Trotz dieser Verschiedenheit haben Lauf- und Stehbild aber gemeinsam, daß sie beide durch Beleuchtungseffekte wirken, und was ihnen an Plastik und Lebendigkeit durch fehlende Farben abgeht, müssen sie durch Spiel und Zauber der Beleuchtung, durch Lichtperspektive wettzumachen suchen. Hier können sie, ohne einander zu schaden, miteinander wetteifern. Wenn Schnee, Eis und Wasser so zauberhaft schön in Lauf und Stehbild werden, so sind es die tausend ausstrahlenden Reflexe.

Das sind in großen Zügen die Betrachtungen, die ich an Kulturfilmen in der Berliner Urania während langer Zeit anzustellen Gelegenheit hatte. Es war ein weiter Weg bis zur Heranziehung des Publikums für diese Kunstform, aber Überzeugungstreue und Glauben an den Kulturfilm ließen ihn mich gehen.

Und ich glaube daran, daß sich der — gute Kulturfilm schließlich überall durchsetzen wird.

Digitized by Google

Die Treptower Sternwarte und der Kulturfilm

Von

Dr. F. S. Archenhold

Direktor der Treptower Sternwarte

Zu einer Zeit, als in den öffentlichen Kinematographen-Theatern fast nur Spielfilme gezeigt wurden, hat die Treptow-Sternwarte schon den Beweis erbracht, daß auch bei Vorführung von Natur- und Kulturfilmen in den weitesten Kreisen ein reges Interesse hierfür geweckt werden kann. Bereits Ende 1912 begannen wir in der Treptow-Sternwarte mit der Vorführung von derartigen Filmen, zu denen zunächst erklärende Vorträge gehalten wurden. Die ersten Filme, welche bei uns gezeigt wurden, waren „Der Deutsche Wald, was in ihm lebt und aus ihm wird" und „Der Rhein von der Quelle bis zur Mündung".

Die größte Schwierigkeit bestand in der Beschaffung geeigneter Filme. Da nach solchen kaum Nachfrage bestand, wurde von den Filmfabrikanten eine besondere Anfertigung derartiger Filme noch nicht als lohnend angesehen. Um zusammenhängende Vorführungen bieten zu können, waren wir daher zuerst darauf angewiesen, uns verschiedene einzelne Filme zu beschaffen und diese zu Vorträgen zu verarbeiten. Auf diese Weise wurden bei uns unter anderen folgende Filmvorträge gehalten: „Interessante Bilder aus Italien", „Europäische und exotische Jagden", „Sitten und Gebräuche fremder Völker", „Vom Monte Rosa zur afrikanischen Küste", „Aus unseren Kolonien", „Unsere Luftflotte", „Aus norddeutschen Gauen", „Durch den Schwarzwald ins Donautal", „Aus Großstadtmauern in den Schwarzwald" und „Aus fernen Landen".

Um die Herstellung wissenschaftlicher Filme anzuregen, veranlaßte ich gelegentlich der ringförmigen Sonnenfinsternis im Jahre 1912 die Firma Meßter, das vom großen Fernrohr auf eine Mattscheibe geworfene Bild kinematographisch festzuhalten. Diese Aufnahmen gelangen ausgezeichnet, so daß man bei der Vorführung der einzelnen Phasen deutlich das Dunkel- und Hellerwerden der ganzen Umgebung wahrnimmt. Zu dem gleichen, obengenannten Zwecke begründete ich im Februar des Jahres 1913 die „Kinematographische Studiengesellschaft", zu deren Aufgaben es gehörte, die Herstel-

Digitized by Google

lung von wissenschaftlichen, Unterrichts- und Kulturfilmen zu fördern sowie die Veredelung der Volksunterhaltungsfilme herbeizuführen. Dies wurde angestrebt durch Aufstellung von Richtlinien für die einzelnen Spezialgebiete seitens der Fachmänner und Ausarbeitung geeigneter Filmmotive, durch Anlegung eines Filmarchivs und ferner durch Begründung eines kinematographischen Museums, das alles Wissenswerte über die Entwicklung der Technik enthalten soll, sodann durch Veranstaltung regelmäßiger Vorführungen mit erläuternden Vorträgen für die Mitglieder, Errichtung einer Auskunftsstelle zur Orientierung über die Beschaffung des vorhandenen Filmmaterials und Beratung von Korporationen, Vereinen und Privaten in allen kinematographischen Fragen und schließlich durch Schaffung einer Studienanstalt für die Lösung von fachwissenschaftlichen Fragen. Dem Unternehmen wurde denn auch ein großes Interesse in wissenschaftlichen, Schul- und Schriftstellerkreisen entgegengebracht. In der begründenden Sitzung im großen Hörsaal der Treptow-Sternwarte wurden folgende Filme mit erklärenden Vorträgen gezeigt: „Aus der Astronomie" (v. Dr. Archenhold), „Aus der Tierheilkunde" (v. Prof. Dr. Eberlein), „Aus dem Gebiete der Ballistik" (v. Prof. Dr. Glatzel), „Neue Methode zur kinematographischen Aufnahme sehr schneller und lichtschwacher Erscheinungen" (v. Dr. Seddig-Frankfurt a. M.), „Zahnpflege an den Schulen" (v. Prof. Dr. Kemsies), „Schularzt und Schulrekrut" (v. d. städt. Schularzt Dr. Borchardt), „Aus dem Reiche der Technik" (v. Dr. Regener) und „Schwedische Gymnastik" (v. Dr. Wagner, Hohenlobbese-Dresden). Auch gelang dieser Gesellschaft die Beschaffung zahlreicher Lehrfilme.

Aus der reichen Fülle kinematographischer Vorführungen der Treptow-Sternwarte hebe ich außer den bereits oben erwähnten folgende hervor: „Forschungsreise zum Südpol, ein Blick ins Weltall", „Das bayerische Hochland und die Königsschlösser", „Christoph Kolumbus" (Entdeckung Amerikas), „Mit dem Ozeandampfer von Bremen nach Neuyork", „Theodor Körner" (Vaterländischer Film), „Kapitän Kleinschmidts Alaskafahrt" (Polarjagden-Film), „Das Berner Oberland", „Wunder des Meeresgrundes", „Unter Wilden und wilden Tieren" (In den Urwäldern Afrikas), „Kampf mit dem Berge (In Sturm und Eis)", „Shackletons Südpolexpedition", „Naturfilme", „Der Flieger", „Wunder des Mikroskops", „Wunder des Schneeschuhs", „Eine Fuchsjagd auf Schneeschuhen durchs Engadin", „Erlebnisse auf Neu-Guinea (Schiffbrüchig unter Kannibalen)" und andere mehr.

Digitized by Google

Zum Schluß noch einige Worte über die Bedeutung des Kulturfilms. Tausende haben wohl den Wunsch, aber nicht die Möglichkeit, Reisen zu unternehmen, das Große und Schöne, was die Natur bietet, kennen zu lernen. Der Natur- und Kulturfilm erfüllt diese Wünsche, er führt sie durch interessante und schöne Gegenden der Welt, offenbart ihnen die Wunder ferner Lande; durch ihn lernen sie die seltsamen Sitten fremder Völker kennen, er zeigt ihnen das Leben und Wirken der größten und der winzigsten Lebewesen. Durch den Film wird die Bewegung der Gestirne anschaulich gemacht und mancher Vorgang entschleiert, der sonst immer Geheimnis geblieben wäre.

Die Treptow-Sternwarte arbeitet mit Eifer und Unermüdlichkeit an der weiteren Ausgestaltung der kinematographischen Vorführungen und die stattliche Zahl der Besucher der Sternwarte und der Mitglieder des „Vereins von Freunden der Treptow-Sternwarte" ist der beste Beweis dafür, daß ihre Bestrebungen Anklang finden und daß der Wunsch, gute Darbietungen als Volksunterhaltung auf dem Gebiete des Kulturfilms zu erhalten, vom Publikum selbst geteilt wird.

Digitized by Google

Vertriebsmöglichkeiten des Kulturfilms

Von

Richard Ott

Direktor der Deulig-Film A.-G.

Das Thema, das ich nicht selbst gewählt habe, heißt „Die Vertriebsmöglichkeiten des Kulturfilms" und ist daher identisch mit „Vertriebsmöglichkeiten von Kultur". Damit ist eigentlich schon alles gesagt, aber da die verehrlichen Herren Herausgeber auch noch die Zeilenanzahl nach oben und nach unten begrenzen, muß ich meine Anschauungen etwas näher begründen.

Die erste Frage, die ich aufwerfen muß, wenn ich auf das Wesentliche kommen will, heißt:

Worin liegt Kultur?

Kultur liegt in allem, was zum Tun und Treiben, zum Denken und Fühlen der Menschen gehört, oder sollte vielmehr in all diesen Dingen liegen. Kultur soll liegen im Essen und Trinken, in der Kleidung, in der Wohnung, in der Arbeit, in allen geistigen Genüssen, in der Religion, kurz — im inneren und äußeren Menschen und — last not least — in der Liebe.

Damit dürfte zur Genüge dargetan sein, daß es für das Gebiet „Kultur" keine Grenzen gibt. Die zweite Frage, die ich daran knüpfen möchte, ist:

Was ist aber Kultur?

Wie man nämlich über Wert und Unwert eines Gemäldes, über den inneren Gehalt einer Musik streiten kann, so kann man auch über den Begriff wirklicher Kultur sehr wohl verschiedener Meinung sein. Kultur ist, um nur einiges herauszugreifen, der Anbau des Landes, die Bebauung des Bodens, die Veredelung seiner Erzeugnisse und die Herstellung von Maschinen, um die rohe und schwere Handarbeit zu beseitigen. Zum Unterschied von solcher Kultur gibt es eine andere, die als ethische Kultur zu bezeichnen ist. Diese Kultur ist die Veredelung der menschlichen Gesellschaft, deren Grundlage der sittliche Zustand des Einzelnen bildet. Erste Vorbedingung sittlichen Lebens ist ein gewisses Maß allgemeiner Verfeinerung und Veredelung der Menschen-Natur, und die Förderung der ethischen Kultur schließt — so sagen die Philosophen — mit Notwendigkeit das Streben nach einem Zustand der Gesellschaft in sich, in dem das zu einem menschenwür-

Digitized by Google

digen Dasein Erforderliche jedem ihrer Glieder gesichert ist. So dürfte diese Frage ihre Antwort darin gefunden haben, daß Kultur nicht immer nach ihrer Erscheinungsform zu beurteilen ist, sondern daß jeder Gegenstand, jede Tat, jeder Gedanke oder sonst jede Erscheinung, die Kultur bedeuten will, lediglich zu werten ist nach der diesen Dingen innewohnenden sittlichen Kraft oder Absicht.

Wenn ich mich nun nicht weiter vom Thema entfernen will — obwohl die Beantwortung der zweiten Frage so ungeheuren und interessanten Stoff bietet —, muß ich zur nächsten Frage kommen und diese heißt:

Kann man Kultur verkaufen?

Es ist noch kein Missionar von wilden Völkern mit Halleluja empfangen worden, es wurde noch kein Pinonier, der Zivilisation in ein Ödland bringen wollte, von dessen Bewohnern auf Händen getragen und es wurde noch kein Polizei-Präsident vom Volke gekrönt. Dornenreiche Wege, schwere Enttäuschungen, größte Selbstlosigkeit und ein großes Opfer ist Kulturarbeit von jeher gewesen. So und nicht anders liegt es auch mit der Verbreitung des Kulturfilms. Wie der Missionar nicht Religion verhandeln, der Philosoph nicht seine ethischen Grundsätze verkaufen kann, so unmöglich ist es, nach meiner Meinung, Kulturfilme zu Geschäftsfilmen zu machen. Das haben die Konzerne, die in Deutschland auf diesem Gebiete Pionierarbeit geleistet, wie die U f a und die D e u l i g, von jeher gewußt, und um so mehr ist es anzuerkennen, daß sie nicht von der Bahn abgewichen sind, die sie sich vorgezeichnet hatten.

Die Erkenntnis, daß man die Kultur, um sie schmackhaft und leichter verdaulich zu machen, mit dem Mantel der Kurzweiligkeit oder Unterhaltsamkeit behängt, vermag nur bis zu einem gewissen Grade an dieser Tatsache etwas zu ändern und hat, in die Tat umgesetzt, vielleicht dazu beigetragen, daß heute die Herstellung von Kulturfilmen nicht mehr unbedingt ein Verlustgeschäft ist, sondern daß wenigstens die Kosten herauskommen und die aufgewendete Mühe belohnt wird. Ein Geschäft ist der Kulturfilm nicht und wird es m. E. auch niemals werden.

An der ganzen Entwicklung des Kulturfilms ist eines besonders erfreulich, nämlich, daß deutsche Filme in hohem Maße ins Ausland gingen, während wir von ausländischen Kulturfilmen in Deutschland so gut wie nichts gesehen haben. Ob das daran liegt, daß Deutschland seine Kultur geringer einschätzte und sie deshalb billiger hergab —

Digitized by Google

vielfach wurden tatsächlich nur die Kopien bezahlt —, oder daran, daß Deutschland den anderen in dieser Hinsicht mehr mitzuteilen hat als umgekehrt, mag dahingestellt bleiben; die Tatsache besteht und ich registriere sie gern. Vielleicht war man auch auf deutscher Seite nicht ganz so sehr nur auf den geschäftlichen Erfolg eingestellt und hat nicht, wie z. B. Amerika, nur Wert darauf gelegt, daß Spielfilme, über deren i n n e r e n Gehalt mitunter sehr zu streiten ist, exportiert wurden. Der Unterschied zwischen diesem und jenem liegt darin, daß unsere Kulturfilme bleibenden Wert haben, während Unterhaltungsfilme solcher Art sich bald selbst überleben.

Der Vertriebsmöglichkeit des Kulturfilms sind also keine Grenzen gesetzt, aber die Verdienst-Aussichten sind und bleiben meiner Ansicht nach äußerst geringe. Uns aber wird das nicht entmutigen und wir werden weiter versuchen, an Dingen zu arbeiten, die auf Veredelung und Verfeinerung der menschlichen Gesellschaft, auf Förderung ethischer Kultur hinstreben.

Digitized by Google

Lichtbild und Film

Von

Erich Jäger

Direktor des deutschen Lichtbild-Dienstes, G. m. b. H., Berlin

Von der Stillstands-Einrichtung der Filmprojektion, mit deren Hilfe das Laufbild jederzeit zum Stehbild umgeschaltet werden kann, hat man sich, vor allem für den Kultur- und Lehrfilm, besonders viel versprochen. Liest man nach, mit welchen Schlagworten die Bedeutung dieses Mechanismus beim Apparateverkauf angepriesen wird, so könnte man die Überzeugung gewinnen, daß eine wirklich ausgiebige Verwendung des Films zu Bildungszwecken ohne Stillstands-Einrichtung eigentlich nicht möglich ist. Hört man jedoch den Fachmann, gleichviel ob er von der technischen oder pädagogischen Seite kommt, so wird sich, ganz abgesehen von der ungleichen Bewertung in den verschiedenen Kreisen, doch im allgemeinen die Wertschätzung als wesentlich niedriger herausstellen.

Auf die Dauer brauchbarer hat sich dagegen die Dia-Einrichtung am Filmprojektor erwiesen. Das Nebeneinander der beiden technischen Projektionsmöglichkeiten führte schnell zu der Frage des geistigen Nebeneinanders von Filmbild und Stehbild. Aus der Mischung beider ist der Bild- und Filmvortrag entstanden. Über seine Struktur wird eingehend zu reden sein. Vorher muß jedoch die Frage entschieden werden, ob denn überhaupt Bild- und Filmvortrag als neue Einheit möglich und berechtigt ist. Gleichen nicht, vom psychologischen Standpunkt aus, Bild- und Filmvorträge jenen expressionistischen Gemälden, in denen neben der Farbe plötzlich auch Metalle, Zeitungsfetzen usw. verwendet werden?

Ist nicht, immer vom psychologischen Standpunkt aus, etwas gemischt, was sich im Grunde nicht vereinigen läßt?

Nun, die Frage läßt sich in einer Beziehung schnell beantworten. Beide, das Film- und das Stehbild, geben Anschauung. Das eine Anschauung einer Bewegung, das andere Anschauung eines Punktes innerhalb der Bewegung (oder Ruhe). Dabei leuchtet ein, daß ein Filmbildchen, das durch die Stillstandseinrichtung zur Erscheinung kommt, auch vom physikalischen Standpunkt aus etwas anderes ist als die gleichzeitig hergestellte Moment-Photographie. Nur in den aller-

Digitized by Google

seltensten Fällen entspricht das Filmbild den Anforderungen, die an ein gutes Stehbild gestellt werden müssen. Die seelischen Faktoren der Photographen, die das Wesen und Werden des guten Films bestimmen, sind eben andere als diejenigen, die ein gutes Stehbild zustandekommen lassen. Sind somit schon die mechanischen Voraussetzungen für das Filmbild und das Stehbild verschieden, so liegen die Verwendungsmöglichkeiten von Filmen und von Einzellichtbildern in gänzlich verschiedener Richtung. Der Filmstreifen kann naturgemäß, wenn er im strengsten Sinne der Eigengesetzlichkeit des Films entspricht, auf Worterklärung verzichten. Mindestens kann sich diese auf ein Mindestmaß beschränken. Ein Titel genügt oft. Das Stehbild, vor allem wenn eine Anzahl zur Reihe zusammengeschlossen wird, ist auf das erklärende und deutende Wort unbedingt angewiesen.

Hier müßte eigentlich die Beziehung von Bild und Wort und Film in diesem Zusammenhang eingehender untersucht werden; die Bedeutung des Titels im Film[1]), die theoretische Möglichkeit des begleitenden Filmvortrages müßte dabei besondere Berücksichtigung finden[2]). In diesem Zusammenhang wollen wir jedoch nur kurz auf den Unterschied der Betrachtung eines Einzelbildes und des Filmbildes eingehen und uns die Verschiedenheit an der Vorstellung eines Sprunges klarzumachen versuchen.

Das Filmbild gibt das Dynamische, in gewissem Sinne Rhythmische des Sprungvorganges wieder. Das Stehbild gibt das Statische, das Rein-Tatsächliche, bis zu einem gewissen Grade auch Ästhetische des Sprunges wieder. Um die Mechanik kennenzulernen, wird ein Einzelbild nicht ausreichen. Wohl genügt es, wenn wir lediglich die Schönheit eines Sprunges bewundern wollen. Aber auch das Filmbild als solches wird die Mechanik des Sprunges nur schwach erkennen lassen; dazu muß die Zeitlupe dienen. Eine Reihe von Lichtbildern wird nur in den seltensten Fällen genügen, um das Wesen des Sprunges zu erläutern. Während das Lichtbild die Analyse der einzelnen Sprungphasen gestattet, gibt das Filmbild den Ablauf des ganzen Sprunges, bietet also somit eine Synthese dar, und in diesen beiden Polen beruht im wesentlichen der unterschiedliche Charakter von Filmbild und Steh-

[1]) Vgl. den Aufsatz von E. Krieger: Die Titel beim Kulturfilm. (Die Herausgeber.)

[2]) Vgl. dazu den Schluß des Aufsatzes von Dir. E. R. Schlesinger: Kulturfilm und Kino. (Die Herausgeber.)

Digitized by Google

bild und die unterschiedliche Notwendigkeit, das deutende, analysierende Wort mehr oder weniger heranzuziehen.

Bevor der Film aufkam, hat der Lichtbildvortrag eine überragende Rolle gespielt. Aber auch er ist noch nicht so alt, wie man vielfach annehmen möchte. In einem 1886 erschienenen Handbuch der Volksbildung wird noch Gelegenheit genommen, die Verwendung des Lichtbildes in der Volksbildung als etwas Neues stark zu propagieren, und wenn man in den vor dem Kriege erschienenen Zeitschriften der Projektionsbranche nachblättert, so erstaunt man, welche Riesenfortschritte seit dieser Zeit, rein äußerlich betrachtet, die Verwendung von Film- und Lichtbild gemacht haben.

Heute ist der Lichtbildvortrag, bis zu einem gewissen Grade unverdient, der Geringschätzung anheimgefallen. Und doch können damit die tiefsten Eindrücke erzielt werden. Man denke nur daran, wie etwa Bürgel, der Arbeiterastronom, mit seinen Lichtbildvorträgen über Himmelskunde in den deutschen Vortragssälen gewirkt hat. Er bietet das beste Beispiel für den erlesenen Genuß, den das Lichtbild als Klärung der Ideen, als Beleg der Behauptungen eines Vortrages darstellt. Wenn man freilich einen kunstmäßig aufgebauten Lichtbildvortrag mit einer Plattenerläuterung verwechselt, dann ist allerdings die Geringschätzung der Lichtbildvorträge zu verstehen. Das, was das einzelne Lichtbild im Gegensatz zum Kulturfilm nicht bieten kann, nämlich die Synthese, kann der Lichtbildvortrag erreichen, und das muß er erreichen, wenn er wirklich kulturell wertvoll ist.

Von der Verwendung des Lichtbildes in der Schule muß in diesem Zusammenhang natürlich abgesehen werden. Das Lichtbild als Lehrmittel unterliegt anderen Gesetzen als die Vorführung eines Lichtbildvortrages in der Öffentlichkeit. Der Lehrmittelcharakter des Lichtbildes drängt selbstverständlich stark zur Erläuterung, obwohl allerdings derjenige Lehrer, der das Wesen des Lichtbildes und der Lichtbildstunde richtig erkannt hat, immer wieder versuchen wird, etwas Einheitliches und Zusammenhängendes zu bieten. Freilich muß er dabei mehr aus Eigenem schaffen als an der Hand von neuen Schema-Reihen, die jetzt massenhaft auf den Markt geworfen werden, neue Eselsbrücken zu betreten. Das kaum zu verwirklichende Ideal jeder Schule ist das eigene Lichtbildarchiv. Wo es unter verständnisvoller Auswertung der großen Firmenarchive zustandekommt, ist das volkswirtschaftlich und kulturpolitisch nur zu begrüßen. Aber das Schularchiv muß auch

Digitized by Google

aus eigener Kraft heimatliche, einmalige Bilder, die kein Firmenarchiv, die keine zentrale Lichtbildstelle besitzt und gebrauchen kann, hinzutun.

Je mehr man das Wesen des Filmischen begreift, um so mehr wird sich auch die Erkenntnis für die ungeschwächte Bedeutung des Lichtbildvortrages durchsetzen. Gewiß, sowohl der Kulturfilm als Ganzes wie auch der Lichtbildvortrag haben Grenzen, die, ohne die Wirkung zu zerstören, nicht überschritten werden dürfen. Kommt auch der Lichtbildvortrag der Zeitstimmung nicht so ganz entgegen wie der Film, so gibt es doch für das stehende Lichtbild noch eine Fülle von Stoffen, die dem Film unzugänglich sind. Das weite Gebiet der Altertümer, der Geschichte und der Kunst sind eigentlich für das Lichtbild vorbestimmt. So reizvoll es ist, einen Maler im Film bei seiner Arbeit zu beobachten, so töricht und geschmacklos wäre es, sein Produkt, das fertige Bild, im Film zu zeigen. Hier muß das Lichtbild an die Stelle des Laufbildes treten, nicht als Ersatz, sondern als selbständige und notwendige Erscheinung.

Während also beim Film die Gefahr groß ist, daß er seine Grenzen überschreitet, ist beim stehenden Lichtbild die Besorgnis, daß Stilfremdes hineinkommt, nicht sehr groß. Was die Augen wahrnehmen können, vermag das Lichtbild wiederzugeben. Mit neuen Entdeckungen ist dabei kaum noch zu rechnen. Gewiß, Tutankamons Reich, der Mount-Everest sind noch Gebiete, die rein geographisch Neues zeigen. Aber das Bild als solches hat nur wenig neue Momente gewonnen. Es sei denn, daß man die Symbol-Lichtbilder, mit deren Hilfe abstrakte Stoffe anschaulich gemacht werden, oder die Luft-Lichtbilder, die durch die Flugzeugphotographie des Krieges gegeben worden sind, hierher rechnet. Auch in der Farbenphotographie sind Fortschritte erzielt. Mit allen diesen Erfindungen und Neuerungen jedoch ist sich das Stehbild gleichgeblieben. Es hätte sich damit kaum die Gunst einer erregten, aktivistisch eingestellten Zeit der filmhungrigen Massen zurückgewinnen können. Aber auch die neue Volksbildungsbewegung ist keine eigentliche Förderin des Lichtbildvortrages gewesen.

Vor dem Kriege theoretisch vorbereitet, praktisch ins Leben getreten nach dem Zusammenbruch im Jahre 1918 in einzelnen deutschen Ländern, hat diese Bewegung neue Grundsätze für die freie Volksbildung aufgestellt und sich als Kulturbewegung auf allen Arbeitsgebieten auszuwirken versucht. Daß mit der Durchsetzung dieses Neuen eine scharfe Kampfstellung gegen alles, was Oberflächenkultur, reine Be-

Digitized by Google

triebsamkeit war, verbunden sein mußte, leuchtet ein. Darum stand die neue Volksbildungsbewegung dem Film, ja vielfach sogar der Kulturfilmbewegung zunächst feindlich gegenüber und hat nur allmählich ein positives Verhältnis dazu finden können. Der Mangel an brauchbaren Kulturfilmen und das Fehlen eines zahlungsfähigen, produktiven Verbraucherkreises für Kulturfilme, der der Industrie wiederum zugute gekommen wäre, führte zur Ablehnung.

Ganz allmählich bahnt sich darin ein Wandel an. Ebenso ist das Vortragswesen, gleichviel, ob es sich um einen gelegentlichen Vortrag oder um Reihenvorträge mit oder ohne Lichtbilder handelt, gegenüber der durch Kurse und Arbeitsgemeinschaften zu erzielenden tieferen geistigen Wirkung in den Hintergrund gedrängt. Soweit die neue Volksbildung eine Bildungstechnik, wenn man so sagen darf, überhaupt schon entwickelt hat, kommt es ihr ja auch nicht so sehr auf das äußerliche Anschauen, als auf das innere Schauen an, und das Betrachten steht hinter dem Selbsttun unbedingt zurück.

Der Lichtbildvortrag und der Kulturfilm schaltet jedoch das eigene Tun bis zu einem gewissen Grade aus. Die willensbildende Wirkung des Film- und Stehbildes, von der gelegentlich gesprochen wurde[1]), ist doch, im Grunde genommen, gering. Es ist charakteristisch, daß aus der Volksbildungsbewegung heraus neue Vorschläge über die Gestaltung von Lichtbildvorträgen entweder überhaupt nicht gemacht worden sind, oder daß sich solche fast immer nur auf die Anzahl der bei einem Vortrag zu zeigenden Bilder bezogen haben. Eine neue Theorie des Lichtbildvortrages oder dergl. ist mir jedenfalls nicht bekannt geworden. „Weniger Bilder, aber intensivere Auswertung", in diesem Schlagwort erschöpft sich eigentlich die neue Anschauung, gleichviel ob es sich dabei um die Schule oder den Vereinsvortrag handelt. Sofern es sich bei einem Lichtbildvortrag um eine individuelle Leistung eines Redners handelt, der nicht nur die Schaulust befriedigen will, sondern die Lichtbilder zu höheren Zwecken benutzt, ist dieser Standpunkt unbedingt richtig. Neben den Lichtbildvorträgen prominenter Redner wird jedoch das allerorten verbreitete naive Bildungsbedürfnis, der primitive Wissenshunger immer noch auf den fix und fertig gelieferten Lichtbildvortrag zurückgreifen müssen, der dann, sei es vom Lehrer, sei es vom Pfarrer oder dem redefähigen Vereinsmitglied, vorgetragen wird. Diese fix und fertig gelieferten Lichtbildvorträge sind, darüber kann gar kein Zweifel

[1]) Vgl. den Aufsatz von Dir. Günther. (Die Herausgeber.)

Digitized by Google

bestehen, stets nur ein sehr dürftiger Ersatz. Wer einen solchen Lichtbildvortrag hält, dient wirklich fruchtbarer Volksbildungsarbeit noch nicht, wenn er lediglich den Vortrag mechanisch vorliest und die Bilder dazu vorführt. Wenn sich alle Firmen, die Lichtbilder herstellen, entschließen könnten, den Verleih solcher Lichtbildvorträge einzustellen, dann würde sicher der neuen Volksbildungsarbeit ein erheblicher Dienst geleistet werden können, zumal ein Geschäft mit dem Verleih kaum zu machen ist. Aber vorläufig ist die Nachfrage noch außerordentlich groß, und es ist vielleicht besser, daß überhaupt dem Hunger nach Anschauung fremder Länder und Völker, nach Betrachtung der heimatlichen Natur, der deutschen Kunst und der Geschichte usw., in bescheidenem Maße Genüge getan wird, als daß überhaupt auf diesem Gebiete nichts geschieht und willige Kräfte unter den Film- und Lichtbildfreunden durch allzu radikale Forderungen von vornherein entmutigt werden.

Während es in Deutschland zahlreiche Firmen, Lichtbildverleger und Lichtbildstellen gibt, die Lichtbildvorträge anfertigen und verleihen, ist die gewerbsmäßige Anfertigung von Bild- und Filmvorträgen nur selten anzutreffen. Im allgemeinen sind die Vorträge mit Lichtbild und Film zumeist individuelle Schöpfungen der Redner, und wie wir wenig gute Filmredner haben, so besitzen wir auch in Deutschland sehr wenig gute Bild- und Filmvorträge.

An sich dürfte es wohl kein Rezept geben, wie man wertvolle Bild- und Filmvorträge herstellt. Da wird es immer auf den Stoff ankommen, der gestaltet werden muß, und die Eigenart dieses Stoffes bestimmt naturgemäß die Mischung von Stehbild und Laufbild, den Wechsel von beiden.

Auch der Hörerkreis, das Publikum, muß bis zu einem gewissen Grade mitbestimmend für die Verbindung von Bild und Film sein. Ein Arbeiterbildungsverein stellt ein anderes seelisches Arbeitsfeld dar als ein Auditorium von Universitätsprofessoren, und eine Volksschulklasse ein anderes als eine Konferenz von Fachleuten. Wer einen Bild- und Filmvortrag ausarbeitet, muß seine Zuschauer kennen. 600 Meter Film und 20 Lichtbilder lassen sich, nach arithmetischen Grundsätzen, auf unendlich mannigfache Weise zusammenstellen. Wie ein wirklich wertvoller Lichtbild- und Filmvortrag entsteht, wird immer Sache psychologischer Entscheidung sein. Man kann sich vorstellen, daß zum Beispiel bei einem länderkundlichen Film zunächst einmal Leben und Treiben des fremden Landes gezeigt wird, und daß dann der Typus

Digitized by Google

dieses fremden Landes im Einzelbild analysiert wird. Oft wird man, wenn im Kulturfilm ein geschichtlicher Unterbau für das Thema geschaffen werden muß, die historische Urkunde, das alte Bilddokument, heranziehen. Man wird selbstverständlich ganz naturgemäß diese Stehbilder an den Anfang stellen. Völlig falsch wäre es, solche Dinge etwa auf den Filmstreifen zu kopieren und filmisch zu projizieren. Wenn, wie das noch des öfteren geschieht, mitten im Film reproduzierte Postkarten und Einzelbilder erscheinen, so ist das ein Unfug, den der ernste Kulturfilmhersteller unter allen Umständen vermeiden muß.

Der Wechsel der Technik ist unbedingt stets vorzuziehen gegenüber der Stilunsauberkeit, die darin liegt, daß man Stehbilder zu Pseudofilmbildern verwandelt. Wo aus diesen tieferen Gesetzen von Filmbild und Stehbild der Bild- und Filmvortrag möglich ist, soll man ihn auch verwenden. Das lebendige Wort, das zu den Bildern gesprochen wird und langsam zum Film überleitet, wird aus dem harten Nebeneinander, aus einem Mosaik eine Einheit schaffen und die Wirkung von Stehbild und Film wird sich gegenseitig erhöhen.

Können solche Bild- und Filmvorträge überhaupt gewerbsmäßig hergestellt und vorgeführt werden? Lohnt sich ihre Herstellung finanziell und kulturell? Daß es aus theoretischen Gründen nicht bei der reinlichen Scheidung von Lichtbildvortrag — Kulturfilm bleiben muß, ist bewiesen worden. Gerade, weil der Film nicht für alles und jedes Anschaubare auch das stilgemäße Ausdrucksmittel ist, wird der gemischte Kulturfilm erträglich, ja notwendig. Auch praktische Gründe sprechen für den Bild- und Filmvortrag. Es gibt Stoffe, die sich schlechterdings nicht zu einem Fünfakter strecken lassen, andere, die ohne eingehende Worterklärung unverständlich bleiben. Hier tritt ebenfalls das einzelne Bild als belebendes Bindemittel auf. Daneben verdient, namentlich für Schule und Verein, gelegentlich auch der Gesichtspunkt der Billigkeit Berücksichtigung. Der Leihpreis für 600 Meter Film stellt sich billiger als für 1500 Meter, und auch die Industrie könnte an sich gerade für Schule und Verein aus diesem Grunde mehr als bisher den Bild- und Filmvortrag in den Vordergrund stellen. Dabei besteht für die Filmindustrie die Möglichkeit der Auswertung der Filmarchive, da sich kurze Filme, deren Verwendungsmöglichkeit sonst erschöpft wäre, nochmals nutzbar machen lassen, indem man durch den Bild- und Filmvortrag ein neues Ganzes schafft. Eines sollte allerdings unbedingt feststehen: die Herstellung von Bild- und Filmvorträgen darf unter

Digitized by Google

keinen Umständen von der Absicht geleitet sein, ein Ragout von alten, unverwendbaren Filmteilen mit möglichst billig zusammengestoppelten Diapositiven zu bereiten.

Wie der Kulturfilm, so fordert auch der Bild- und Filmvortrag die Berücksichtigung psychologischer Richtlinien. Man gebe dem Film, was des Films ist, und dem Stehbild, was dem Stehbild gebührt. Dann wird der Bild- und Filmvortrag, wenn nicht ein Kunstwerk, so doch ein gutes Mittel auch zur Förderung des Kulturfilms und mithin ernster Film- und Volkskultur sein.

Digitized by Google

Ausland und Kulturfilm

Von

Heinrich Fraenkel

Man hat den Lehrfilm von jeher gern als das Stiefkind der Filmindustrie bezeichnet. Leider nicht ganz zu Unrecht; was um so erstaunlicher ist, als es wohl niemanden gibt, der nicht ohne weiteres die hohen kulturellen (und auch materiellen) Möglichkeiten des Kulturfilms zugeben würde, Möglichkeiten, die übrigens auch besonders gern von den leider noch sehr breiten Schichten des gebildeten Mittelstandes anerkannt werden, die heute noch dem Spielfilm mit einer schwer überwindlichen Voreingenommenheit gegenüberstehen.

Wenn der Kultur- oder Lehrfilm trotzdem im Schulbetrieb noch nicht die ihm gebührende Stellung erobern konnte und sich auch bei der breiten Masse noch nicht der Popularität erfreut, die er verdient, so liegt das daran, daß wir eben erst gerade dabei sind, die Kinderschuhe der Lehrfilmproduktion abzustreifen, daß wir erst am Anfang einer Entwicklung stehen, die zweifellos überaus erfolgversprechend ist.

Im Ausland liegen die Dinge ähnlich: es besteht dort sogar heute schon eine recht lebhafte Nachfrage nach guten Lehrfilmen, die durch die eigene Produktion keineswegs ausreichend gedeckt ist, und aus diesem Grunde verspricht man sich in Amerika und England — dies sind die beiden wichtigsten Märkte — ganz besonders viel von der deutschen Produktion.

In Amerika ist der Konsum an Lehrfilmen schon deshalb recht beträchtlich, weil dort — und dies dürfte hier in weiteren Kreisen wenig bekannt sein — auch die Kirchen sehr stark als Abnehmer von Filmen in Betracht kommen. Der amerikanische Pfarrer ist von Vorurteilen und rückständigen Bedenken frei. Er sagt sich, daß es keinen Zweck habe, vor leeren Häusern zu predigen, und daß es seine mit allen Mitteln zu erstrebende Aufgabe sei, seine Kirche am Sonntag so voll wie möglich zu haben. Da er aber die Erfahrung gemacht hat, daß ein guter Film auf seine Gemeinde eine größere Anziehungskraft ausübt als selbst die beste Predigt, so sind die meisten amerikanischen Pfarrer, besonders in der Provinz, bestrebt, ihren Gottesdienst durch geeignete Filmvorführungen zu würzen. Es werden übrigens zu diesem Zwecke beileibe nicht ausschließlich Lehrfilme verwandt, sondern auch in hohem Maße Spielfilme, die irgendwie in diesen Rahmen passen. — Immerhin

Digitized by Google

ist hier ein reiches Feld für den Absatz geeigneter Lehrfilme, die gleichzeitig in Universitäten, Schulen usw. Verwendung finden könnten. — Denn auch im amerikanischen Schulbetrieb ist man bestrebt, die pädagogischen Möglichkeiten des Filmstreifens nach Kräften auszunutzen, und das bisher zur Verfügung stehende Material deckt bei weitem nicht die Nachfrage. Genauer gesagt: diese Nachfrage würde sofort einen sehr kräftigen Impuls erfahren, wenn nur erst mehr und besser dem Zweck entsprechendes Material zur Verfügung stehen würde.

Genau dasselbe trifft, in fast noch höherem Maße, auf England zu. Hier sind die Aussichten des Lehrfilms schon deshalb als besonders günstig zu bezeichnen, weil die Regierung und die zuständigen Behörden in der letzten Zeit erfreulicherweise ein sehr reges Interesse für diese Materie an den Tag gelegt haben.

Im vergangenen Spätsommer fand in London eine „Imperial educational conference" statt, zu der die Regierungen sämtlicher Dominions je einen Referenten des Unterrichtsministeriums entsandt hatten. Auf dieser Konferenz, welche die Aufgabe hatte, die verschiedensten allgemeinen Probleme des Unterrichtswesens zu erörtern, war ein besonderer Punkt der Tagesordnung dem Lehrfilm reserviert; denn die zuständigen Regierungsvertreter des britischen Weltreiches hatten die großen, pädagogischen Möglichkeiten des Filmstreifens rechtzeitig erkannt und beschlossen, das Lehrfilmwesen im Unterrichtsbetrieb des gesamten Reiches großzügig auszubauen. Da man sich aber in englischen Regierungskreisen durchaus der Tatsache bewußt war, daß die heimische Produktion an Lehrfilmen und Apparaten für diese Zwecke auch nicht annähernd ausreicht, so wurde schon vor etwa anderthalb Jahren, also einige Monate vor der Unterrichtskonferenz, ein Komitee eingesetzt, das die Aufgabe hatte, aus den Produktionszentren des Kontinents, vor allem also aus Deutschland, das geeignete Material an Apparaten und Filmen heranzuschaffen, das dann den auf der Konferenz versammelten Regierungsvertretern zur Begutachtung vorgelegt werden sollte.

Es läßt sich leider nicht leugnen, daß sich die deutsche Industrie damals eine glänzende Gelegenheit entgehen ließ, sich für Kulturfilme und Apparate ein gewaltiges Absatzgebiet zu erschließen. Es hat auch nicht an Hinweisen in der Fachpresse gefehlt, um der Industrie aufs deutlichste die geschäftliche und filmpolitische Bedeutung der Angelegenheit vor Augen zu führen. Trotzdem war bedauerlicherweise die deutsche Industrie auf der mit der „Imperial Conference" verbundenen Ausstel-

Digitized by Google

lung nur in verschwindendem Umfange vertreten. — Wie immer dem sein mag, so beweist doch jene Veranstaltung, wie großes Interesse die englischen Behörden der Kulturfilmbewegung zollen, die zweifellos, gerade in England, eine besonders große Zukunft hat.

Daß der Kulturfilm, im Inland wie im Ausland, sich durchsetzen muß und wird, ist nur eine Frage der Zeit. Die einzige Voraussetzung dafür ist, daß sich einerseits bei allen maßgebenden Stellen die Erkenntnis der hervorragenden erzieherischen Möglichkeiten des Films durchringt und daß es andererseits gelingt, die Produktion von Filmen und Apparaten, qualitativ und quantitativ, so zu heben, daß sie allen Ansprüchen genügt.

Digitized by Google

Der Kulturfilm im Ausland

Von

Wilhelm Meydam

Hätte es nicht prätentiös geklungen, ich hätte die Überschrift gewählt: „Was ich vom Kulturfilm des Auslandes weiß." Denn nichts anderes können und wollen diese Zeilen sein als eine Plauderei davon, was Unterhaltungen mit Auslandsfreunden, Angebote aus aller Herren Länder, Studium der Zeitungen und persönliche Inaugenscheinnahme mich vom Auslandskulturfilm kennenlernen ließen.

Schon die Hersteller von Spielfilmen empfanden nach dem Kriege — soweit nicht beneidenswerte, geschäftlich aber nicht unbedenkliche Selbstsicherheit den Blick trübte — schmerzlich den Mangel an Möglichkeiten, das eigene Werk mit dem zu vergleichen, was außerhalb der deutschen Grenzen Auge und Herz im Lichtbildschauhaus entzückte.

Die Unmöglichkeit, „Preise anzulegen", schob der Auslandsfilmeinfuhr festere Riegel vor als einschränkende Gesetzesvorschriften. Die Richtigkeit dieser Annahme wird durch nichts besser erwiesen als durch die Tatsache, daß auch ausländische Kulturfilme im allgemeinen nicht eingeführt wurden, obwohl die Kennzeichnung eines Filmes als Kultur- oder Lehrfilm genügte, um jederzeit auch ohne den ominösen Kontingentschein Einfuhrerlaubnis zu erhalten. Und daß die maßgebende Stelle durchaus nicht engherzig in der Auslegung des Begriffes Kultur- und Lehrfilm war und ist, sei ausdrücklich hervorgehoben.

Warum also keine ausländischen Kulturfilme? Weil mit dem Kulturfilm „kein Geschäft zu machen ist!" „Ist?", nein, sagen wir ruhig „war" — dem Rheinfilm, dem Einsteinfilm und dem Werk von Steinachs Forschungen, dem Hohenlied vom Wunder des Schneeschuhs und vielen kleineren Kulturfilmen —, den mit ihnen gemachten Erfahrungen oder besser: Kassen verdanken wir es, daß wir die eben ausgesprochene Ansicht mit dem historisch klingenden Wörtlein „war" versehen dürfen. Aber nur sehr langsam und eigentlich erst in den letzten 1½ Jahren reifte diese Erkenntnisfrucht, und bis dahin war es wirklich sehr, sehr schwer, etwas von der Kulturfilmproduktion des Auslandes in Deutschland vor Augen zu bekommen. Obwohl unsere Kulturfilmhersteller recht viel hätten lernen, zum mindesten vielleicht Kinderkrankheiten hätten vermeiden können.

Einst war das anders. Die Anfänge der deutschen Kulturfilmbewe-

Digitized by Google

gung überhaupt wurzeln in der Produktion des Auslandes, und Auslandserzeugnisse waren es, die es möglich machten, daß deutsche Schul- und Filmmänner überhaupt ihre Bestrebungen auf diesem Gebiet einigermaßen erfolgreich beginnen konnten.

Gewiß mutet es heute sonderbar und schier unbegreiflich an, daß das Volk des „preußischen Schulmeisters" seine ersten Lehrfilme ausgerechnet von französischen und englischen Häusern bezog, zu ändern ist aber diese Tatsache nicht. Wer erinnert sich nicht aus den ersten „Kientöppen" jener kleinen „films d'enseignement" — reizend photographiert, munter betitelt, immer hübsch auf der Oberfläche bleibend und doch spielend die interessantesten Vorgänge erläuternd, häufig sorgsam und fast naturgetreu koloriert, waren sie die angenehmste Zugabe zu den sonstigen mehr oder minder erschröcklichen Begebenheiten der Programme, und — in der Hand des guten Lehrers gewiß ein annehmbares Unterrichtsmaterial. Aber: ihre Vorzüge waren auch ihre Schwächen.

Der „systematische Aufbau und die methodische Behandlung des Themas" (es kann, o heiliger Pestalozzi, auch umgekehrt heißen!) sind, wie mir Schulmänner versichern, die Eigenschaften, welche bei solchen Filmen aus dem Spielzeug und Zeitvertreib den Kulturbringer und das Lehrmittel machen. Beides fehlte dieser Art Produktion. So waren es nicht nur der Weltkrieg und seine Folgen, die mit dieser Vorherrschaft der französischen Erzeugnisse brachen, sondern der Umstand, daß der französischen Kulturfilmproduktion die Entwicklung, die Weiterfortbildung mangelt. Produziert wird in Frankreich nach wie vor aus allen nur denkbaren Gebieten, — aber Form, Betitelung und Ausführung der Themen sind im wesentlichen unverändert geblieben. Einen auffallend breiten Raum in französischen Kulturfilmkatalogen nehmen die in den Kolonien aufgenommenen Filme ein, die den deutlich erkennbaren Zweck verfolgen, diese Kolonien, die ja mehr und mehr zum Soldaten- und damit zum Macht-Reservoir Frankreichs werden, dem weißen Franzosen näherzubringen. Der in die Tiefe gehende, irgendein Gebiet erschöpfende medizinische Großfilm fehlt ganz, dafür finden wir zahlreiche kurze hygienisch belehrende Filme, die lebhaft in den Titeln gehalten, mehr erzieherischen als wissenschaftlichen Wert haben: Neg. Nr. 9967. „Unglückliche Mutter! Weißt Du nicht, daß Du mit jedem Kusse Deinen Liebling vergiftest!?"... Der französischen Industrie, ihrer Größe und Bedeutung, der französischen Landschaft, ihrer Poesie und ihrem Liebreiz sind zahllose Filme ge-

Digitized by Google

widmet, so viele, daß ihre Anzahl wohl nur durch die Existenz einer gewissen Abteilung des französischen Auswärtigen Amtes erklärt wird, welche es sich offenbar in den Kopf gesetzt hat, die Auslandseinkäufer in die angenehme Lage zu versetzen, dem deutschen Kulturfilmfabrikanten sagen zu können: „Ja wissen Sie: Aus Frankreich bekomme ich sowas einschließlich Kopie für Frs. 1.25 je Meter" — was — nebenbei sei's erwähnt — heute etwa 24 Pfennig sind! Discite moniti! Daß die „Taten der Väter" im französischen Lehrfilm nicht fehlen, mag denen zu denken geben, denen die Vorführung des „Fridericus" und des „Rheinfilmes" in Schulvorstellungen überflüssig und bedenklich erschienen. Um nicht eins zu vergessen: „Tous les films d'enseignement sont inflammables!", es soll Vorschrift sein, aber ich glaube es nicht recht. Dazu sind zuviel deutsche Lehrfilme auf normalem Agfa-Material nach drüben gegangen!

Neben Frankreich erhebt vor allem England den Anspruch, der Vater des Lehrfilmgedankens gewesen zu sein. In der Tat waren mit die ersten Filmerzeugnisse, die den Spielplan deutscher Kinoreformer und Schulfilmer bildeten, englischen Ursprungs. Der Katalog einer auf diesem Gebiete führenden englischen Firma überrascht durch die Reichhaltigkeit des Gebotenen und durch die Auswahl der Stoffgebiete, die sich fast durchweg den Lehrfächern geschickt anpaßt. Auch die Ausführung der Filme läßt erkennen, daß hier mehr für den Unterricht und die Fortbildung als für ... das Beiprogramm und die Propaganda gearbeitet wurde. Offenbar hat diese so energisch begonnene Produktion mit den Jahren mehr und mehr nachgelassen. Wir dürfen das aus den Fragen der englischen Schulbehörden schließen, wo denn der Lehrfilm sei, — aus den zahlreichen Besuchern von drüben, die beauftragt sind, Deutschland zu bereisen und die Möglichkeiten des Kulturfilms zu studieren. Die Gründe? „Wir haben solche Filme gemacht! Wir haben unser Geld hineingesteckt! aber wer wollte sie haben? Das Publikum, die Theater: ‚Geht zur Hölle mit Euren Lehrfilmen!' — Die Schulen: ‚Laßt uns in Ruhe mit Eurem Kino!'."

... Wer die englischen Zeitschriften über diese Frage studierte, wird zugeben, daß — wenn diese Sätze auch nicht wortgetreu zitiert sind — sie doch sinngetreu das wiedergeben, was den Fragern als Antwort der Industrie erscholl. So kommt es denn wohl auch, daß zurzeit von England her nur mehr solche Kulturfilme angeboten werden, die sich weniger an die Wissenschaft als an das breite Theaterpublikum wenden: Filme von großen Reisen und Expeditionen. Es ist

Digitized by Google

nicht zu leugnen, daß die Passion des Engländers für derartige Unternehmungen, die gewaltige Ausdehnung des britischen Imperiums und — nicht zu vergessen — der recht gute Klang des „Pfundes" in aller Welt englische Firmen befähigt haben, auf diesem Gebiete ganz Hervorragendes zu leisten. Der unerfreuliche Streit um die deutschen Aufführungsrechte des Mount Everest-Filmes ist in seiner Schärfe ein Beweis aus der letzten Zeit, welcher Wert einem englischen Kulturfilm vom deutschen Verwerter beigemessen wird.

Wir dürfen das Thema „Kulturfilm und England" nicht verlassen, ohne einer, man darf sagen, Nationaleigenschaft zu gedenken, die einer Gattung Kulturfilm wohl noch recht lange die Existenz in England unmöglich machen wird: die Heuchelei in natürlichen Dingen. „Solange man bei uns den jungen Leuten offiziell wenigstens die Tatsache verbirgt, daß das Kinderkriegen mit den Funktionen gewisser Organe des menschlichen Körpers aufs engste verbunden ist, solange ist bei uns auch kein Platz für die auf diesem Gebiete so ausgezeichneten Filme Eures medizinischen Film-Archivs". Nicht irgendein mißvergnügter Filmmann sagte mir das, der auf Kulturfilmen sitzen geblieben war, sondern ein englischer Pädagoge!

„Kulturfilm!" Wie oft hat man ihn in Gegensatz gebracht zum Spielfilm! Und doch gibt es ein Land wie S c h w e d e n, dem wir so viele Spielfilme verdanken, die reine Kultur-, ja, die beinahe Lehrfilme sind! Seine Filmleute haben es verstanden, in ihren größten Spielfilmen Dokumente zu schaffen, die uns von Land und Leuten, von Sitten, Anschauungen und Gewohnheiten mehr erzählen als manches Lehrbuch, und die eine wahre Fundgrube für den sind, der die alten Sagen und Lieder dieses Landes studieren will. Und neben diesen Spielfilmen, welche Fülle wirklich einzigartig schöner Kulturfilme, die ohne Spielhandlung bestimmte Themata des Wissens und Forschens behandeln! Die Ausnutzung der gewaltigen Wasserkräfte im Dienste der Industrie, das ganz fremdartige Leben der nomadisierenden Lappen mit ihren schier unübersehbaren Renntierherden ... es wird uns ebenso klar und anschaulich nahegebracht wie Afrikas Menschen- und Tierwelt, wie die geheimnisvollen Gesetze, die unsere Vogelwelt nach dem Süden führen; nahegebracht und widergespiegelt in Bildern, die fast ausnahmslos erkennen lassen, daß b e i i h r e r H e r s t e l l u n g d i e G e l e h r t h e i t d e s W i s s e n d e n s i c h v e r e i n t e m i t d e m S c h ö n h e i t s s i n n d e s K ü n s t l e r s u n d d e r T e c h n i k d e s e r s t k l a s s i g e n L i c h t b i l d n e r s.

Digitized by Google

Studieren wir die Kataloge eines führenden schwedischen oder norwegischen Kulturfilmhauses, so freuen wir uns der Fülle des vorhandenen Materials: Produktionen aus aller Welt. Neben der einheimischen beherrscht Amerika den Plan, aber wir dürfen auch stolz feststellen, wie oft das Wörtlein „deutsch" in der Spalte „Herstellungsland" auftaucht.

Wer aber den schwedischen Kulturfilmpionier erzählen hört, der lernt gar bald, daß auch dort das Geschäft dornenvoll ist und noch ganz in der Entstehung steckt. Die sehr scharfen feuerpolizeilichen Bestimmungen haben bisher die Einrichtung von Schulkinos fast unmöglich gemacht, die Riesenentfernungen und die geringe Bevölkerungsdichte erschweren eine rentable Filmzirkulation ebensosehr wie das allzu weitmaschige Wege- und Eisenbahnnetz.

Die in D ä n e m a r k vor und während des Krieges sehr intensiv betriebene Herstellung wissenschaftlicher und kultureller Beiprogrammfilme, deren pädagogischer Wert etwa dem der eingangs gekennzeichneten französischen Produktion entspricht, ist oder wird jetzt so gut wie eingestellt. Eines Kulturfilmwerkes aus Dänemark muß seiner Eigenart wegen besonders gedacht werden: „Hexe", ein Film, der ein eigenartig reizvolles Gemisch künstlerischer Phantasie und kulturgeschichtlicher Vorlesung ist. Möge dem wirklich vereinzelt dastehenden Werke hier bei uns das Schicksal des Verbotes, dem es seiner Ungeschminktheit wegen fast in allen Ländern anheimfiel, erspart bleiben. (Es ist inzwischen freigegeben worden und erlebt zur Zeit der Herausgabe dieses Buches seine Berliner Uraufführung. Die Herausgeber.)

Die Reihe der außerdeutschen europäischen Staaten, die für die Kulturfilmherstellung größeren Stiles Bedeutung haben oder hatten, schließt D e u t s c h - Ö s t e r r e i c h. Die hier geschaffenen Filme sind meist Erzeugnisse der Staatlichen Wiener Filmhauptstelle, die eine ganze Reihe technisch hochstehender, wissenschaftlich durchgearbeiteter Kulturfilme herstellte. Sie traten in Deutschland verhältnismäßig wenig in die Erscheinung, weil sie fast ausnahmslos Themata behandelten, die auch in Deutschland verfilmt wurden, ohne ihnen wesentlich neue Seiten abzugewinnen. In den letzten Jahren beschäftigte sich die allgemeine Filmerzeugung in Deutsch-Österreich überhaupt mehr mit dem Kulturfilm, wobei besonders Gebiete aus der hygienischen Volksbelehrung bevorzugt wurden. Wenn auch uns gerade diese Filme weniger sagen, da ihre Gebiete durch eine umfangreiche eigene Produktion nahezu erschöpfend behandelt sind, so spricht aus ihnen doch der Wille und

Digitized by Google

die Fähigkeit zu bedeutenden Leistungen. Die in Österreich weit verzweigte und in fast allen Orten durch Niederlassungen und Vereinigungen vertretene Urania gibt derartigen Filmen eine erwünschte Umlaufsmöglichkeit von vornherein; außerdem lassen die Berichte erkennen, daß das österreichische Kino sich gegen die Aufnahme größerer Kulturbilder bei weitem nicht so hartnäckig sträubte wie die Theater der meisten anderen Länder.

Behörden und Publikum haben für den Kulturfilm viel übrig in der Tschechoslowakei. Entspricht die — wie wir hören — geplante Selbstproduktion an Kulturfilmen dem auch aus allerlei amtlichen „Verlautbarungen" zu schließenden Interesse, so darf man von hier aus eine wertvolle Bereicherung des internationalen Kulturfilmbestandes erwarten.

Auch in Sowjetrußland regt sich's in diesem Sinne kräftig. Aber... aus den bisherigen Kulturfilmen von dort, aus all den staatspolitischen Bildern, den Statistiken, Industriefilmen, roten Paraden u. a. m. lugt etwas zu deutlich das besternte Hammer-Sichelkreuz: man merkt die Absicht und vermißt bei dieser Kulturfilmpropaganda vor lauter Propaganda den Kulturfilm.

Das Thema, das diesen Betrachtungen zugrunde liegt, verbietet es, die Bedeutung der Kulturfilme für die Schweiz eingehend zu würdigen. Diese Bedeutung liegt nämlich vorläufig nicht auf dem Gebiete der Kulturfilmerzeugung, sondern in dem praktischen Niederschlag, den das außerordentlich rege Interesse, das der Kulturfilm in der Schweiz erreicht hat, fand. Diesen Niederschlag finden wir verkörpert in der eifrigen theoretischen und praktischen Pionierarbeit, die der Schweizer Arbeiter-Bildungs-Ausschuß für die Verleihung von Kulturfilmen in der Schweiz, für den Ankauf von Kulturfilmen sowie für die Veranstaltung ganzer belehrender und bildender Kulturfilm-Vorträge und Vortrags-Touren unternommen hat.

In diesem Zusammenhang darf auch auf das Schweizer Schul- und Volkskino in Bern hingewiesen werden, das schon über ein stattliches Kulturfilmarchiv verfügt und indirekt zur Belebung der Kulturfilmproduktion, wenigstens der Nachbarländer, beiträgt.

Schließlich ging im Anfang des Jahres 1924 durch die Zeitungen die Nachricht, daß der Schweizerischen Sammelstelle für Warenkunde, Technologie und Geographie eine Schweizerische Lehrfilmstelle für Mittelschulen angegliedert worden ist, die sich eingehend mit den Lehr-

Digitized by Google

filmfragen befassen will. Eine Hauptrolle im Programm dieser Stelle wird die Aufgabe spielen, eigene Lehr- und Kulturfilme zu erzeugen.

So dürfen wir dann wohl schon im Laufe des Jahres die Schweiz mit in die Reihe der Länder aufnehmen, denen Kulturfilme ihre Erzeugung und Förderung verdanken.

I t a l i e n, H o l l a n d, B e l g i e n ... in welchem Lande hätte nicht der Wunsch, Kulturpropaganda zu treiben, einige Filme der Leinwand geschenkt, die Kulturfilme sind, ohne daß sie der Kulturfilmidee neues Blut und neue Anregungen zuführten.

U. S. A.! Der Knabe, der Gerstäcker und Karl May verschlang, bemitleidete und belächelte wohl den Romanhelden und seine Enttäuschungen, weil ihm das Gold in den Staaten nicht gar so mühelos in den Schoß fiel, wie das Gerücht von jenem Lande es gekündet hatte. Und heute oder heute vor zwei, drei Jahren? — Hand aufs Herz: träumte nicht die ganze Filmindustrie von Amerika als dem Lande, das „alles wieder hereinbrächte" und — noch einmal Hand aufs Herz, wenn's auch schwer fällt —: fand nicht fast jeder bestätigt, daß in Amerika zwar sehr viel Geld zu holen ist, nur nicht mit deutschen Filmen? (Nebenbei bemerkt: weniger der Filme als vielmehr der Amerikaner wegen.) „Ja — Spielfilme! Die machen sie selbst genug. Aber Kulturfilme... das werden die Brüder da drüben nicht können!"

Fehlgedacht und die amerikanische Psyche ganz falsch verstanden. Amerika ist bekanntlich „Gottes eigenes Land", und was der liebe Gott an Gutem und Schönem zu vergeben hatte, davon hat er ein Extraquantum für Amerika aufgehoben. Glaubt Ihr wirklich, ein solches Land ließe es auf sich sitzen, nicht auch den Rekord auf dem Kulturfilm-Gebiet zu brechen? Und, Scherz bei Seite, man muß ihnen lassen, sie haben auch da respektable Arbeit geleistet, und wenn diese Arbeit in ihren Einzelheiten nicht immer dem Geschmack und den Ansichten unserer Film- und Schulleute entspricht, so liegt das halt daran, daß wir Deutsche sind und, sagen wir's offen, glücklicherweise noch nicht Amerikaner.

Es ist im Rahmen dieser Plauderei unmöglich, eine eingehende Schilderung der amerikanischen Kulturfilmproduktion zu geben. Es sei gestattet, nur einige besonders kennzeichnende Dinge hervorzuheben: Allein der Katalog e i n e s Hauses enthält weit über 1000 Filme aus allen Gebieten, fast ausschließlich amerikanischen, zum kleinen Teil französischen Ursprungs. Auffallend ist die sehr reichhaltige Auswahl an „Athletikfilmen", die fast ausnahmslos stark mit Zeitlupenaufnah-

Digitized by Google

men durchsetzt sind. Gut bestellt ist es auch um ein bei uns fast nur von einer einzigen Firma beackertes Gebiet: Volkswirtschaft. Es werden z. B. sogar Nutzen und Schaden von Versicherungen im Film gezeigt u. a. m. Ein anderer Katalog erzählt von Filmen über „Philosophie" und zählt unter der Spalte „Useful Arts" neben Landwirtschaft, Viehzucht, Ingenieurwesen auch — Medizin auf, während unter „Wissenschaft" erscheinen „Ratschläge für Küche und Hausfrau"... „Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen!"

Alles in allem: ein großes, sehr großes Material ist verarbeitet worden. Das Hauptgewicht ist offensichtlich auf eine unproblematische, leichtfaßliche Darstellung gelegt. Das für unsere deutschen, besonders medizinischen Filme charakteristische Streben, wirklich aufzuklären, damit der Zuschauer nicht nur weiß: „Du sollst nicht in einen Wagen spucken", sondern auch weiß: warum nicht — dieses Streben kommt wenig zum Ausdruck. Vor mir liegt ein Brief der Sekretärin eines amerikanischen Komitees zur Bekämpfung der Tuberkulose, der sich über den Ufafilm „Die weiße Seuche" ausspricht: „... der Film fand ungeteilten Beifall bei uns und war, besonders mit den vorbildlichen Trickzeichnungen, sehr lehrreich für die Ärzte und Pflegerinnen. Aber öffentlich zeigen wollen wir ihn nicht. Man würde sagen: ‚Warum wollt Ihr denn den Menschen das Herz schwer machen, in dem Ihr ihnen zeigt, von welchen Gefahren sie bei ihrer Art zu leben täglich umgeben sind.' Man begnügt sich damit, hier den Leuten zu sagen: Wascht Euch! Treibt Sport! usw."

Abschließend sei auf zwei Filmgebiete hingewiesen, die als besonders charakteristisch für Amerika gelten dürfen. Einmal die zahlreichen Filme aus dem Gebiet der experimentellen Psychologie: harmlose, mitunter naiv anmutende Lehr- und Unterhaltungsfilme mit Titeln wie: „Haben Sie ein gutes Namens- und Gesichter-Gedächtnis?!" oder „Haben Sie eine rasche Auffassungsgabe?" „Können Sie gut ergänzen?"

Zum andern die ganz eigenartige Stellung der Kirche zum Film. Eine — natürlich von einem Filmhause — herausgegebene Broschüre trägt den Titel „Kino und Kanzel". Geschickt wird nicht etwa vom Religiösen ausgegangen, sondern von der allgemeinen Feststellung, daß ein schlechter Geschmack bei der Jugend der beste Nährboden für Roheiten und Verbrechen ist. Also sei es Pflicht der Kirche, diesen Geschmack zu heben und zwar... durch Vorführung guter Filme, die — nebenbei, aber deutlich steht's da — außerdem die Wirkung der begleitenden und anschließenden Predigt sehr erhöhen könne. Zahlreiche be-

Digitized by Google

geisterte Stimmen aus Prediger- und Laienkreisen beweisen, welchen Anklang diese Ideen gefunden haben, und die eine Berliner Gemeinde, die aus Mangel an Projektionsmöglichkeit im Gotteshause ihren Erbauungsabend mit einem kirchlichen Film kurz entschlossen ins benachbarte Lichtspielhaus verlegte, dürfte damit unbewußt einem überseeischen Vorbilde gefolgt sein.

„Es ist das Vorrecht der Kirche, für ihren Zweck die Methoden der Zeiten anzunehmen, um ein geistiger Führer der Menschen zu bleiben!" Das ist der Vorspruch der erwähnten Broschüre.

Ersetzen wir das Wort „Kirche" durch das Wort „Kulturfilm" und das Wort „bleiben" durch „werden", so ist, glaube ich, Gruß und Wunsch an den deutschen Kulturfilmhersteller gefunden, mit dem ich meine Plauderei schließen darf.

Digitized by Google

Kino-Apparatebau und Kulturfilm

Von

Geh. Reg.-Rat Professor Dr. C. Forch

Der Kulturfilm benützt zunächst einmal alle die Apparate mit, die der Spielfilm verwendet, er stellt aber infolge seiner Eigenart in einzelnen Punkten neue Anforderungen an den Apparatebau und kann dafür an andern Stellen auf Teile verzichten, die dem Spielfilm nötig sind. Er verlangt für manche Zwecke Zusatzapparate, die den vorhandenen Aufnahmeapparaten und Projektoren anzufügen sind, er schreibt unter Umständen vollständig neue Aufnahmeverfahren vor und er lehrt uns, an andern Stellen bereits gebräuchliche Hilfsmittel seinen Diensten nutzbar zu machen.

Wenn es sich z. B. darum handelt, zur Darstellung langsam verlaufender Wachstumsverhältnisse von Pflanzen oder der Entwicklungsvorgänge sich teilender Zellen, befruchteter Eier oder dergl. Aufnahmen in längeren, gleichmäßigen Zeitabständen zu machen, so muß der Antrieb der Kamera durch ein Schaltwerk erfolgen, das von einem Uhrwerk nach genau gleichen Zeiten ausgelöst, jeweils eine Aufnahme bewerkstelligt. Soll die Vorrichtung für die verschiedensten Zwecke verwendbar sein, so muß sie es ermöglichen, die Zahl der etwa innerhalb einer Stunde zu machenden Aufnahmen innerhalb weiter Grenzen zu verschieben. In optischer Hinsicht bieten viele Kulturfilme und zwar in erster Linie solche, die sich mit botanischen, zoologischen und physiologischen Aufnahmen befassen, insofern Schwierigkeiten, als hier das gewöhnliche Aufnahmeobjektiv zu kleine, keinerlei Einzelheiten bietende Bildchen liefern würde. Es muß dann vor dem Bildfenster statt dessen ein Mikroskop angeordnet werden, das — wie wir es von den mikrophotographischen Stehbildern her kennen — den zu belauschenden Vorgang in starker Vergrößerung auf den Film bannt. Hierbei sind noch besondere Einrichtungen notwendig, welche die Bildschärfe und die seitliche Einstellung des Bildes auf dem Filme dauernd unter Kontrolle halten, damit nicht das, was gerade unser Interesse weckt, sich außerhalb der kleinen Fläche abspielt, die sich jeweils auf dem Fenster abbildet. — Gilt es, für medizinische Zwecke Studien über die Bewegungen von Kranken und gesunden Menschen und Tieren herzustellen, so würde es nicht genügen, mit dem Panoramakopf des gewöhnlichen Stativs dem sich vorwärts bewegenden Objekt zu folgen,

Digitized by Google

denn es würde dann die Blickrichtung sich ändern und der Beschauer die verschiedenen Phasen der Bewegung nicht unter genau denselben Bedingungen sehen. Es muß sich deshalb der Aufnahmeapparat gleichlaufend mit dem Objekt bewegen. Er wird zu diesem Zweck auf Schienen gesetzt und folgt dem neben diesen wandernden Objekt mit genau der von demselben eingehaltenen Geschwindigkeit. Ein nahezu in seinem ganzen Aufbau eigenartiges Instrumentarium verlangt die Aufnahme chirurgischer Filme, über die an anderer Stelle ausführlich gesprochen wird. (Vgl. den betreffenden Aufsatz von Dr. von Rothe. Die Herausgeber.) Hier sei nur des Zusammenhanges wegen erwähnt, daß bei dieser Kamera das Objektiv nebst dem Filmschaltwerk und der Verschlußscheibe von den überaus geräumigen Filmkassetten getrennt liegt und mit diesen durch etwa 3—4 Meter lange lichtdichte Kanäle verbunden ist. Diese Trennung war notwendig, um zu verhüten, daß die großen, mehrere hundert Meter Film fassenden Kassetten in den Strahlengang der Lichtquellen kommen, die das Objekt möglichst genau in der Richtung beleuchten müssen, aus der die Aufnahme erfolgt. Das Objektiv schaut gleichsam von oben genau oder doch nahezu senkrecht auf das Arbeitsfeld, d. h. die Operationswunde herab. Auch hier bedarf es sinnreich zusammengefügter Einstellmittel, um stets gerade den Teil der Wunde bzw. des Operationsfeldes, der gerade im Mittelpunkt des Interesses liegt, richtig und scharf auf dem Film abzubilden.

In manchen Fällen erfordern wissenschaftliche und technische Aufnahmen die genaue Angabe der Zeit, welche zwischen den einzelnen Bildern verflossen ist. Es kann diese dadurch gewonnen werden, daß — etwa bei der Feststellung von Arbeitsleistungen — der Zeiger einer rasch umlaufenden Uhr, oder daß die Spur eines Lichtzeigers, den ein auf einer schwingenden Stimmgabel angebrachtes Spiegelchen entwirft, gleichzeitig mit abgebildet wird.

Auch der Trickfilm hat seine Ausläufer in Richtung auf den Kulturfilm. Wir meinen dabei nicht den Groteskfilm, sondern jenen, der durch Aufnahme zahlreicher Zeichnungen entstandene wissenschaftliche oder doch wenigstens aufklärend wirkende Laufbilder zum Gegenstand hat. Hier dient zur Aufnahme zwar die gebräuchliche Kamera, aber sie ist oberhalb eines Tisches mit senkrecht nach unten gerichteter optischer Achse gelagert und kann durch ein handlich bis in Tischhöhe herabgeführtes Gestänge von unten bequem geschaltet werden. Seitlich neben der Kamera angebrachte Lichtquellen breiten über die auf dem Tisch angeordneten Zeichnungen eine möglichst gleichmäßige, starke Helligkeit.

Digitized by Google

Gerade bei wissenschaftlichen und technischen Aufnahmen begegnen wir häufig der Forderung, die Zahl der in der Sekunde zu machenden Bilder beträchtlich über die gebräuchliche hinaus zu steigern. Hier bietet sich für die Ernemannsche Zeitlupe das erwünschte Arbeitsfeld. Bei ihr wird der Film auch im Bildfenster d a u e r n d und zwar mit stark gegenüber der gebräuchlichen gesteigerter Geschwindigkeit stetig geschaltet und trotzdem eine scharfe photographische Abbildung dadurch erzielt, daß der vom Objektiv entworfene Lichteindruck durch dem Film gleichsam folgende optische Mittel stets auf derselben Filmstelle festgehalten wird. Man hat diesen Weg eingeschlagen, weil man lange glaubte, es sei nicht möglich, bei absatzweiser Filmbewegung auf 50—150 Bilder in der Sekunde zu kommen, eine Vermutung, die sich nachträglich als unzutreffend erwiesen hat. Man hat sowohl mit Greifern wie auch mit einem eigenartigen, dem Malteserkreuz nachgebildeten Schalter eine weit über das gewöhnliche Maß hinausgehende Zahl von Bildern in der Sekunde erhalten.

Eine besondere Gattung von technischen Kinobildern ist jene, die sich mit der Erforschung der Vorgänge befaßt, die bei der Bewegung fliegender Geschosse stattfinden. Hier treten Geschwindigkeiten auf, die sich gleichfalls mit den gebräuchlichen Apparaten nur sehr schwer erfassen lassen. Man hat sie auf stetig umlaufende Filme, aber auch auf größere ruhende Platten zu bannen verstanden, indem man entweder die Geschosse mittels der wirksamsten und gleichzeitig überaus kurz wirkenden Lichtquelle, die wir kennen, einem elektrischen Funken, beleuchtet oder bei stetiger Beleuchtung außerordentlich kurze Belichtungen durch rasch umlaufende Scheiben mit Schlitzreihen erzielt.

Auch bei der Röntgenkinematographie mußte man sich von der gebräuchlichen Form des Aufnahmeapparates freimachen. Denn hier gilt es, gleichsam Schattenbilder von immerhin beträchtlichen Abmessungen auf der lichtempfindlichen Schicht festzuhalten. Man muß sich deshalb entweder sehr breiter Filme bedienen, die alsdann um in gleichem Maßstab vergrößerte Längen für jedes Bild weiter geschaltet werden müssen, oder man muß auf den Film ganz verzichten und zu rasch gewechselten einzelnen Platten greifen. Es entstanden so sehr umfangreiche Apparate, die äußerlich keinerlei Ähnlichkeit mehr mit der uns vertrauten Form der Kinokamera haben.

Auch an den P r o j e k t o r stellt der Kulturfilm seiner Natur entsprechende eigenartige Forderungen. Zunächst ist zu berücksichtigen, daß hier nicht ein Vorführer zur Verfügung zu stehen pflegt, der Tag

Digitized by Google

für Tag den Apparat bedient und deshalb mit ihm eng verwachsen ist. Das Werk des Projektors muß deshalb so gebaut sein, daß es auch ohne die sorgfältige Pflege des Nur-Vorführers dauernd gute Bilder zu geben imstande ist, eine Forderung, der die Erzeugnisse guter Firmen allerdings gewachsen sein dürften. Wir begegnen bei den Projektoren für unsere Zwecke auch solchen, die zum häufigen Transport von einer Stadt in die andere insofern besonders geeignet sind, als sie in mäßig großen, handlichen Kisten leicht und sicher verstaut werden können. Hier kann unter Umständen der sonst erforderliche Unterbau durch die Kiste selbst oder einen passenden Tisch ersetzt werden.

Eine dem Kinotheaterbetrieb durchaus fremde Forderung hat der Kulturfilm an den Projektorbau gestellt. Hier wird nur zu häufig verlangt, an einer ganz bestimmten Stelle den laufenden Film anzuhalten, damit der Beschauer eine besonders interessante Phase des Laufbildes genauer betrachten und der Vortragende an dieses Bild wichtige Erörterungen anknüpfen kann. Die Technik hat diese Aufgabe in verschiedener Weise gelöst. Es kann das ganze Kinowerk von seinem Antrieb gelöst und, während dieses weiterläuft, angehalten werden; es können aber auch bestimmte Teile des Kinowerkes und zwar vornehmlich die Verschlußscheibe — die sogenannte Blende — weiterlaufen. Immer muß erreicht werden, daß das Schaltwerk genau dann stillsteht, wenn ein volles Bild im Bildfenster steht, also dann, wenn das Malteserkreuz anhält. Die Verschlußscheibe geht nun aber während des Kreuzstillstandes noch mit ihren beiden überzähligen, das Flimmern verhütenden Flügeln durch den Strahlengang. Wird die Verschlußscheibenwelle nun gleichfalls stillgesetzt, so muß entweder der Stillstand dieser Welle auch an einer ganz bestimmten Stelle ihres Umlaufes eintreten oder es muß Sorge dafür getragen sein, daß die Flügel im Augenblick des Stillstehens der Welle aus dem Strahlengang herausgeschwenkt werden. Der erste Fall ist deshalb schwierig, weil der Winkel, innerhalb dessen stillgesetzt werden muß, sehr klein ist; einfacher ist der zweite, weil er sich dadurch lösen läßt, daß man die Flügel so an ihre Nabe anlenkt, daß sie nur bei umlaufender Welle und zwar durch die Fliehkraft in ihre wirksame Stellung gebracht werden, beim Stillstand aber aus dieser herausklappen. Um dieser Schwierigkeit zu entgehen, hat man deshalb bei andern Bauarten vorgezogen, die Verschlußwelle auch während des Stillstandes weiterlaufen zu lassen und nur das eigentliche Filmschaltwerk abzukuppeln. In diesem Falle kann man den Verschluß entweder zwischen Lichtquelle und Fenster anordnen oder besser noch außer dem

Digitized by Google

an der gebräuchlichen Stelle umlaufenden Verschluß vor dem Fenster noch eine zweite Verschlußscheibe anbringen. Man erzielt dann den recht wesentlichen Vorteil, den Feuerschutz zu erhöhen. Projektoren mit starker Lichtquelle gestatten wegen ihrer beträchtlichen Wärmestrahlen nicht, den Film längere Zeit der Lichtstrahlung auszusetzen. Wird durch eine Verschlußscheibe v o r dem Bildfenster die Bestrahlung auf nur die halbe Zeit herabgesetzt, so ist naturgemäß die Feuersgefahr auch beträchtlich vermindert.

So hat der Kulturfilm auf den Kinoapparatebau einen beträchtlichen Einfluß ausgeübt.

Digitized by Google

Der Kulturfilm und die Fortschritte der Kinotechnik

Von

Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Miethe

Trotzdem der Kulturfilm das Stiefkind der Kinotechnik und Filmindustrie ist und er wirtschaftlich leider außerordentlich benachteiligt wird, da die großen kinotechnischen Konzerne naturgemäß in erster Linie darauf angewiesen sind, die derzeitige Hauptaufgabe der Kinotechnik, die Erzeugung des ästhetisch wirkenden und gleichzeitig unterhaltenden Spielfilms zu fördern, — ist auch auf dem Gebiet des Kulturfilms ein deutlicher Fortschritt festzustellen.

Der Kulturfilm, häufig auch als Lehrfilm bezeichnet, kann aber nur dann allmählich sich Geltung verschaffen und der Allgemeinheit die Bildungsmittel darbieten, die an sich in den kinotechnischen Möglichkeiten liegen, wenn er nach allen Richtungen selbst lernt. Ebenso wie das gesprochene Wort des Vortragenden in Verbindung gegebenenfalls mit geeigneten Versuchen auch das beste Buch an Eindrucksfähigkeit und dauernder Wirkung übertrifft, so kann auch der Kulturfilm von einschneidender Bedeutung für die Bildung der breiten Massen werden, wenn er vom guten Vortrag und vom lehrhaften Experiment lernt und deren Vorzüge in das Gebiet der Kinotechnik zu übertragen versteht.

Das Wort Lehrfilm enthält schon eine Kritik dessen, was der Kulturfilm heute leider noch oft ist. Vielfach sind derartige Filme gerade das, was ein guter Vortrag nicht sein soll. Sie sind schulmeisterlich, trocken und unter dem Vorwand der Wahrhaftigkeit und der wissenschaftlichen Treue alles andere als anregend und vermögen dem Beschauer nicht das zu vermitteln, was ein guter Vortrag in erster Linie bewirken soll, das heißt: den Ausblick in die Zukunft zu geben und das Erforschte so zusammenzufassen und darzustellen, wie es sich im Kopf des forschenden und begabten Lehrers zusammenfassend darstellt.

Dazu kommt aber noch etwas anderes.

Der Operateur des Spielfilms, geleitet und beraten vom Regisseur, ausgestattet mit einer oft erstaunlichen Erfahrung und mit künstlerischen Instinkten, gefördert durch eine Fülle von Mitteln und nicht eingeengt von den Fragen der wirtschaftlichen Notwendigkeit und Ein-

Digitized by Google

schränkung, steht ganz anders ausgestattet da als der Kulturfilmer, der sich mit bescheidensten Mitteln, mit oft viel geringerer technischer Erfahrung und vor allen Dingen mit nicht genügender eigener Kenntnis des darzustellenden Stoffes, beraten von Sachverständigen, die ihrerseits von der Filmtechnik nichts verstehen, in einer sehr üblen Lage befindet.

Der Kulturfilmer muß, wenn er seine Aufgabe erfüllen soll, Kinotechniker und Wissenschaftler, phantasievoller Darsteller und zugleich Beherrscher aller der zahllosen Mittel und Mittelchen sein, welche die Kinotechnik auf anderen Gebieten sich dienstbar gemacht hat. Das sind Anforderungen, die zu erfüllen unendlich schwierig sind, und das sind Fähigkeiten, die sich selten bei einem einzelnen Menschen finden.

Die wissenschaftliche Treue eines Kulturfilms steht nicht im Widerspruch zu der Forderung des ästhetisch Schönen, ja nicht einmal zu der des Phantastischen. Nicht nur Kenntnisse soll er vermitteln, sondern den Geist unseres Wissens, die letzten Folgerungen unserer Erfahrungen soll er zur Darstellung bringen. Das ist aber nur möglich, wenn der Kulturfilmer über all das Werkzeug in weitestem Sinn des Wortes verfügt, was sich die Kinotechnik für ihre phantastischen, ästhetisch-künstlerischen Zwecke geschaffen hat.

Der Trick, das Kind der Phantasie, den die Kinotechnik sonst so weitgehend in ihren Dienst stellt, ist das eigentliche Lebenselement des Kulturfilms, und die zahllosen Kniffe und geschickt ausgedachten Verfahren der Tricktechnik können nirgends bessere Anwendung finden als im Kulturfilm. Zahllose Vorgänge, zahllose Abstraktionen der Wissenschaft, zahllose Folgerungen aus der strengen, systematischen Forschung heraus können durch das Trickbild zu lebendiger Wahrheit und Anschaulichkeit in der Seele des Beschauers werden.

In technischer Beziehung gehen die Aufgaben, die der Trickfilm sich stellen muß, weit über die hinaus, welche im allgemeinen dem Spielfilm gestellt sind. Die wissenschaftliche Aufnahme muß am natürlichen Objekt durch eine verfeinerte Phototechnik in letzter Linie ebenso vollkommen das erreichen, was Dekorationsmaler und Schminke dem Spielfilmer an Hand geben. Alles Beiwerk im Spielfilm kann in den meisten Fällen den Eigenarten des gewöhnlichen Films angepaßt werden. Die wissenschaftlich-kulturelle Aufnahme ist an den ungeschminkten Naturvorgang, den unstilisierten Naturkörper gebunden. Zahllose Aufnahmen in den Kulturfilmen sind aus diesem Grunde technisch mangelhaft. Der farbenempfindliche Film, den die Spieltechnik

Digitized by Google

vielleicht heute noch entbehren kann — jedenfalls vielfach entbehrt —, ist für den Kulturfilm eine Notwendigkeit, und zwar nicht bloß der orthochromatische, sondern vor allen Dingen der panchromatische Film. Die Fortschritte, die auf diesem Gebiet jetzt gemacht sind, werden für ihn von größter Bedeutung sein, wenn sie richtig benutzt und zweckentsprechend angewendet werden.

Wir sind stolz auf die Fortschritte der Kinooptik. Das neuzeitliche Kinoobjektiv und die Spiegellampe sind die Eckpfeiler eines Baues, in dem sich der Spielfilm jetzt einzurichten beginnt. In optischer Beziehung aber verlangt der Kulturfilm oft noch weit mehr.

Unsere neuzeitlichen lichtstärksten Kleinobjektive sind für den Spielfilmer fast ideal gut. In Verbindung mit einer raffinierten Beleuchtungstechnik machen sie ihn von Raum und Zeit beinahe unabhängig. Aber sie genügen ohne weiteres noch längst nicht für den Kulturfilmer. Weder das Mikroskop noch das Fernrohr sind auf die Kinotechnik zugeschnitten. Besonders das Mikroskop-Objektiv ist infolge seines kleinen Bildfeldes für die Kinotechnik durchaus kein Idealinstrument, und sobald man beim Kulturfilm gezwungen ist, Aufnahmeobjektive von längeren Brennweiten zu benutzen, reicht die Lichtstärke wegen der Dicke der größeren Linsen und der starken Absorptionsverluste vielfach noch lange nicht aus.

Der Aufnahmeapparat selber ist dem Kino m i m e n, nicht dem Kinotechniker angepaßt. Notdürftig müssen die jetzigen Aufnahmeapparate den so überaus mannigfaltigen Aufgaben der Kulturfilmung angepaßt werden. Zahllose Behelfe müssen für jeden Einzelzweck neu geschaffen oder notdürftig aus vorhandenen, für andere Zwecke bestimmten Vorrichtungen zusammengestoppelt werden.

Die Beleuchtungstechnik ist der Stolz des dramatischen Kinotechnikers, der ewige Kummer und die Sorge des Kulturfilmers. Wir haben es gelernt, ungeheure Lichtmengen über breite Bühnenräume auszustreuen, jeden dunklen Winkel zu durchleuchten, jeden Hauptdarsteller in eine Lichtglorie zu hüllen, Tag in Nacht sich wandeln zu lassen und ungezählte andere Aufgaben bewunderungswürdig zu lösen, an welche die alten Photographen nicht im Traum gedacht haben.

Beim Kulturfilm ist eine meist ganz andere Aufgabe zu lösen. Lichtmengen müssen in kleinsten Feldern zusammengedrängt werden, so müssen sich beispielsweise im Mikroskop auf quadratmillimetergroßem Raum geradezu ungeheuerliche Energiemengen vereinigen. Und alles dies, ohne daß die unwillkommene Begleitung des Lichtes, die strah-

Digitized by Google

lende Wärme störend wirkt. Hier gilt es, die Absorptionsvorrichtungen für Wärmestrahlen noch erheblich zu verbessern, ja, wenn möglich, die gesamte Strahlung auf den Bereich zu reduzieren, der tatsächlich photochemisch wirkt, und alle störenden Wellenlängenbezirke zu beseitigen.

Genug, es gibt der Aufgaben, die es zu lösen gilt, zahllose, und erst wenn sie alle gelöst sind, wenn man die für den Kulturfilm notwendigen Mittel so weitgehend beherrscht wie die im Spielfilm üblichen, kann man erwarten, daß die Filmtechnik die Bildungsmittel tatsächlich nutzbar macht, die in ihr schlummern.

Die Kulturfilmtechnik nimmt auch, das muß leider festgestellt werden, heute noch die Erfahrungen der Wissenschaft viel zu wenig in Anspruch. Sie arbeitet nicht genug im Verein mit dem wissenschaftlichen Techniker, sie schafft sich daher selbst vielfach Schwierigkeiten, die sie überwinden könnte, und erreicht daher nicht das, was heute bereits erreichbar ist oder was erreichbar wäre, wenn die Aufgaben der Kulturfilmtechnik den Wissenschaftlern besser bekannt wären.

Digitized by Google

Der sprechende Film und die Farbenkinematographie in ihren Beziehungen zum Kulturfilm

Von

Dr. E. Beyfuß und Dipl.-Ing. A. Kossowsky

Das erste Problem ist ein neues oder vielmehr erst jüngst gelöstes, — das zweite ein Problem, das beinahe ebenso alt ist wie der Film selbst und daher viel älter als der Kulturfilm.

Nur aus der Resignation heraus, aus dem ungewollten oder gewollten Verzicht nannte man den Film die stumme Kunst, vielleicht auch, um ein Gegengewicht gegen die Möglichkeiten der Schaubühne schon in die äußere Benennung der ebenso jungen wie gewaltig anstrebenden Filmkunst zu legen. Der Film, der nur durch seine in Mimik aufgelöste Bewegung zu dem Zuschauer (und also nicht Zuhörer) sprechen sollte, konnte der Sprache entbehren und tat es auch, bis der „sprechende Film" erfunden wurde, bis es den drei Erfindern Dr. Engl, Vogt und Massolle nach mühsamen, jahrelangen im Laboratorium immer wieder und wieder angestellten Versuchen gelang, ein Lautverfahren herauszubringen, das sie „Trieergon" — das Werk der drei Männer — nannten und das eine Kopplung von Film und Laut in nahezu vollendeter Weise darstellt.

Es würde im Rahmen dieses Buches zu weit führen, alle technischen Einzelheiten dieser Erfindung dem Leser auseinandersetzen zu wollen. Aber es erscheint nicht überflüssig, in diesem Zusammenhang alle jene anderen Bestrebungen zu nennen, die zumeist schon vor der Erfindung des „sprechenden Films" auch darauf abzielten, den Ton in synchroner, zeitlich genau übereinstimmender Form dem Film dienstbar zu machen, welche die Leinwand zum Reden, zum Singen, zum Musizieren bringen wollten und wollen, — wobei wir getrost alle die infolge nie erreichter und nie zu erreichender Synchronität stets mißlungenen Versuche, Film und Grammophon irgendwie zu verkoppeln, übergehen können.

Erwähnt sei zunächst jenes System, bei dem schon die Aufnahmen von Musik begleitet werden und das durch ein geschicktes Spiegelverfahren ganz klein in einer Ecke der Filmbilder den dirigierenden Kapellmeister festhält, nach dem sich dann der Kino-Kapellmeister im Rhythmus richtet; ferner das „Noto-System" von Czerny, der mit

Digitized by Google

seinen Filmoperetten viel verdienten Beifall fand, indem er am unteren Rande des Filmbandes einen Notenstreifen auf der Leinwand mitlaufen läßt, von dem der Dirigent seine Noten ablesen kann; schließlich eine Erfindung der allerjüngsten Zeit des Komponisten Marc Roland, der „Fridericus Rex" vertont hat, — und über die zu reden noch nicht die Zeit gekommen ist —: all das stellt einen weiten und dornenvollen Weg dar.

Aber welche Bedeutung kann der sprechende und der musizierende Film gerade auf kulturellem Gebiet haben, nicht nur als Lehrfilm, der seine Vorgänge gleichsam selbst illustriert, sondern auch als ausgesprochen kultureller Film, als ein Film, der seine Tendenzen dem Publikum selber mitteilen kann. Da gibt es noch ein weites Gebiet zu erschließen und gewiß auch ein dankbares. Doch es erscheint verfrüht, all diese noch ungeklärten und noch ganz in den Anfängen steckenden Probleme im Rahmen dieses Buches einer eingehenden Behandlung zu unterziehen; das bleibe lieber der Zukunft überlassen.

*

Und das gleiche trifft für den Farbenfilm zu.

Hier sind, wie gesagt, die Versuche Legion, ein brauchbares Resultat zu erzielen. Männer wie Freese-Greene, Gaumont, Szepanik, Horst, Ruth u. a. haben sich mit diesem Problem beschäftigt und sind zum Teil dem Ziel schon ein recht beträchtliches Stück näher gekommen. Verfahren des In- und Auslandes setzten und setzen es sich zur Aufgabe, die Farben der Natur in größtmöglicher Vollkommenheit auf der Leinwand wiederzugeben, und man hat schon Bilder gesehen, die erstaunlich waren. Aber die große, technische, generelle Auswertung hat aus den verschiedensten Gründen, auf die einzugehen hier ebenfalls zu weit führen würde, noch nicht einsetzen können und es blieb bei einzelnen und — kostspieligen Versuchen.

Dennoch kann man diesen Männern, die oft die Arbeit eines ganzen Lebens einsetzten und große finanzielle Opfer brachten, nicht genug für ihre Mühen danken, denn ein vollendeter Farbenfilm könnte eine neue Epoche im Film und vor allem im Kulturfilm beginnen lassen.

Die Wunder menschlicher Kunst und Technik und die Wunder der Schöpfung würden genau so, wie wir sie jetzt in der großen Natur mit unseren Augen wahrzunehmen vermögen, vor uns im Kino, im Hörsaal und vor den Kindern in der Schule erstehen und an Plastik und Ein-

Digitized by Google

dringlichkeit um ein Vielfaches gewinnen. Wenn auch vieles und vielleicht gerade das Dramatische im Film seiner schwarz-weißen Holzschnittmanier wegen — wie Oswald so treffend an einer anderen Stelle dieses Buches gesagt hat — für den Farbenfilm als ungeeignet erscheint, so schreit doch wieder manches im Film nach der Farbe, die ihm hoffentlich nicht mehr allzulange vorenthalten bleiben wird.

So ist auch der Farbenfilm noch ein Problem, der Zukunft aufgespart.

Aber die Zeit ist vielleicht nicht mehr allzu fern, in welcher der Kulturfilm Sprache und die Farben der Natur gewonnen haben wird, um sich weitere Aufgaben zu erschließen und auch auf diesem Wege sich weiterzuentwickeln und zu vollenden.

Digitized by Google

Glossen zum Kulturfilm

Von

Jakob Lorsch

Direktor der Rex-Film A.-G.

Über den Begriff „Kulturfilm" ist von Berufenen und Unberufenen schon so viel gesagt und gestritten worden, daß es sich erübrigt, an dieser Stelle dozierend auf das Wesen des Kulturfilms einzugehen. Das Wort „Kulturfilm" ist keine glückliche Prägung, denn es will sagen: „Hier ist ein Film, der Wissen und Kunstgeschmack, das heißt ‚Kultur' verbreiten soll". In Wirklichkeit ist aber jeder Film — und sei es auch der schlechteste — ein Kulturfilm. Wenn ein Buschmann, der von den Filmaufnahmen in den „kultivierten" Ländern gelesen hat, zufälligerweise in den Besitz eines Aufnahmeapparates käme, daraufhin eine Anzahl Buschmänner und Buschfrauen engagierte und irgendein erdachtes Drama unter Mitwirkung dieser Kräfte filmte, so würden wir höchstwahrscheinlich beim Abrollen dieses Filmes Tränen—lachen. Trotzdem hätten wir einen Kulturfilm vor uns.

Soll ich nun von dem Kulturfilm im landläufigen Sinne des Wortes, also mehr oder minder von dem Lehrfilm sprechen, so habe ich einen bitteren Geschmack auf der Zunge, denn die deutschen Verleiher lehnen es in ihrer überwiegenden Mehrzahl glatt ab, Lehrfilme in ihr Programm aufzunehmen. Eine rühmliche Ausnahme bilden die Verleihbetriebe der Ufa. Die übrigen Verleihanstalten berufen sich bei ihrer Ablehnung auf den Theaterbesitzer und dieser beruft sich — sehr zu Unrecht — auf das Publikum.

Es ist bezeichnend, daß ein kulturell so hochstehendes Land wie Schweden freudiger Abnehmer für jeden gut gemachten Lehrfilm ist, daß Länder wie Italien und Spanien überhaupt keine Lehrfilme wollen und daß unser eigenes Vaterland so ungefähr in der Mitte steht.

Ich glaube, daß die planmäßige Herstellung von kurzen Lehrfilmen keine allzu großen Aussichten hat, weil die Mehrzahl der Theaterbesitzer lieber eine stumpfsinnige amerikanische Groteske spielt, als einen noch so amüsanten und gemeinverständlichen Lehrfilm.

Eine gewisse Zukunft dagegen ist zweifellos dem großen Lehrfilm, also dem Film, der in populärer Weise ein wissenschaftliches Thema behandelt und der die Länge eines Spielfilmes hat, beschieden. Der Hersteller eines solchen Films ist nicht auf den Theaterbesitzer ange-

Digitized by Google

wiesen, er kann diese Filme, sofern er nicht genügend verständnisvolle Theaterbesitzer findet, dem Publikum durch Sondervorstellungen näher bringen, und die Praxis hat gezeigt, daß das Publikum gern mitgeht und bedeutend besser ist als sein Ruf. Zu derartigen Filmen rechne ich auch Reisefilme und ethnographische Filme.

Filme wie: „Die Besteigung des Mount Everest", „Nanuk", „Die Wunder des Amazonenstroms", „Die Amundsen-Expedition" werden immer wieder gern gesehen.

Ich liebe diese Filme und wünsche ihnen und ähnlichen die größte Verbreitung, weil sie das Gute mit dem Nützlichen verbinden. Das Gute liegt in ihnen selbst und das Nützliche liegt darin, daß sie helfen, minderwertige Spielfilme vom deutschen Theaterprogramm zu verdrängen, also kulturfördernd wirken.

Digitized by Google

Schlußwort

Für heute schließen wir die Sammlung der Betrachtungen und Ideen über den Kulturfilm.

Es wird allen unseren Lesern klar sein, daß dieses Thema, dessen Feld eigentlich das ganze menschliche Leben und noch mehr als das: die ganze uns umgebende Welt ist, sich unerschöpflich und von niemals ermüdendem Interesse dem forschenden und suchenden Geist darbietet. Aber auch der Laie wird vielleicht, ebenso wie ihm die Wunder und die Zweckmäßigkeit der Umwelt Achtung abringen, den Wert und die mühevolle Arbeit erkennen, die im Kulturfilm stecken.

Das Gebiet des Kulturfilms ist ungeheuer groß, und weil in diesem Buche zum ersten Male der Versuch unternommen wurde, alle Persönlichkeiten, die zu seinem Stoff etwas zu sagen haben und die sich in der Fachwelt eines Namens erfreuen, Stellung zu diesem aktuellen Thema nehmen zu lassen, — eben darum muß der Umfang des Buches begrenzt sein und es muß abgewartet werden, wie sich die Leser zu ihm stellen. Bringen sie ihm Interesse entgegen, so tritt das Buch in Jahresfrist vielleicht wieder in neuer und erweiterter Form vor die Öffentlichkeit.

Heute und an dieser Stelle wollen wir nicht verfehlen, allen unseren Mitarbeitern und allen Gesellschaften der Filmproduktion, die uns freundlichst mit Aufsätzen und reichem Bildermaterial bedacht haben, nochmals bestens zu danken und sie zu bitten, uns auch fernerhin ihre liebenswürdige Unterstützung angedeihen zu lassen.

Dem Kulturfilm brauchen wir keine guten Wünsche, wie etwa unserem Werk, mit auf den Weg zu geben. Er geht ihn allein, die Zeit wirkt für ihn. Und es kann nicht ausbleiben, daß er bei der ernsten Arbeit aller derjenigen, die mit dem Einsatz ihrer ganzen Person und nimmermüdem Idealismus für ihn kämpfen und arbeiten, die sich bemühen, ihn im besten Sinne des Wortes v o l k s t ü m l i c h zu machen, immer größere Erfolge erzielen wird.

Das war und ist unser Wunsch, und dieser Zukunft, der Zukunft des Kulturfilms, galt unsere Arbeit.

Berlin, im Juni 1924.

Die Herausgeber:

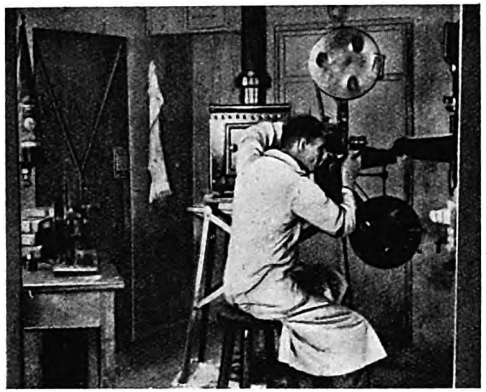
Dr. E. Beyfuß, Dipl.-Ing. A. Kossowsky.

Digitized by Google

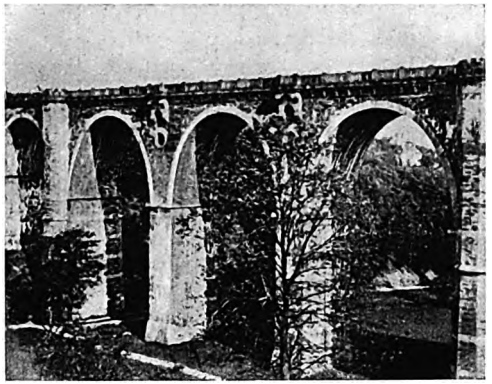
Digitized by Google

Die Diva schminkt sich. (Ufa)

Bei der Aufnahme. (Kossofilm)



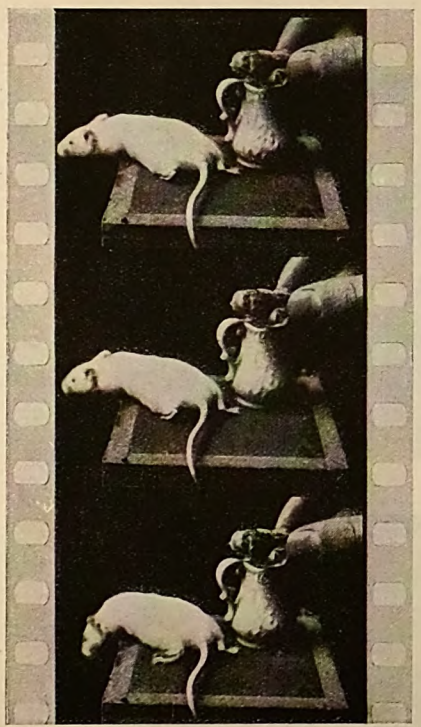
Der Vorführer. (Ufa)



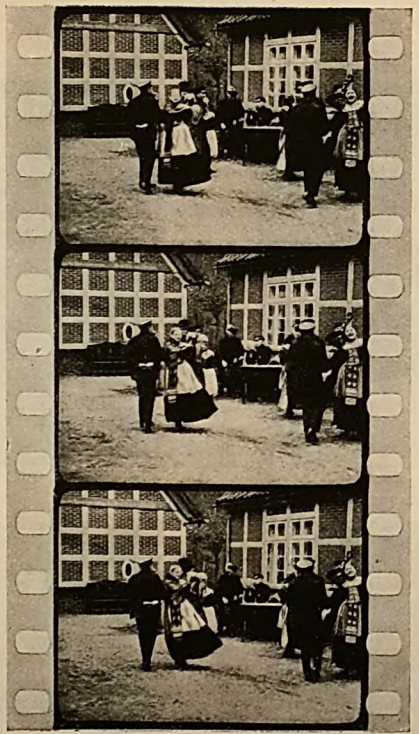
Das Bild. (Ufa)

Aus dem Werdegang eines Films.

Digitized by Google



„Naturgeschichte der Mäuse."



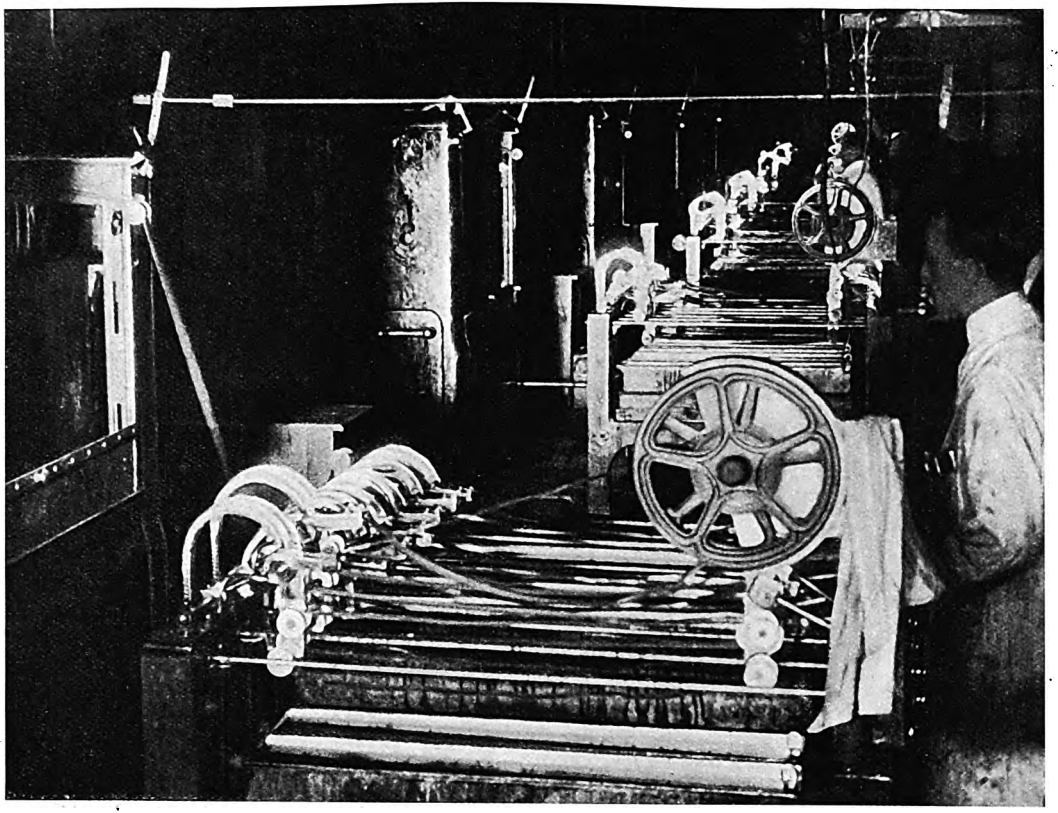
Alt-Hannoverscher Hochzeitstanz („Orgelhistorie").

Tierstudie („Die Eidechse").

Der Filmstreifen.

(Kossofilm)

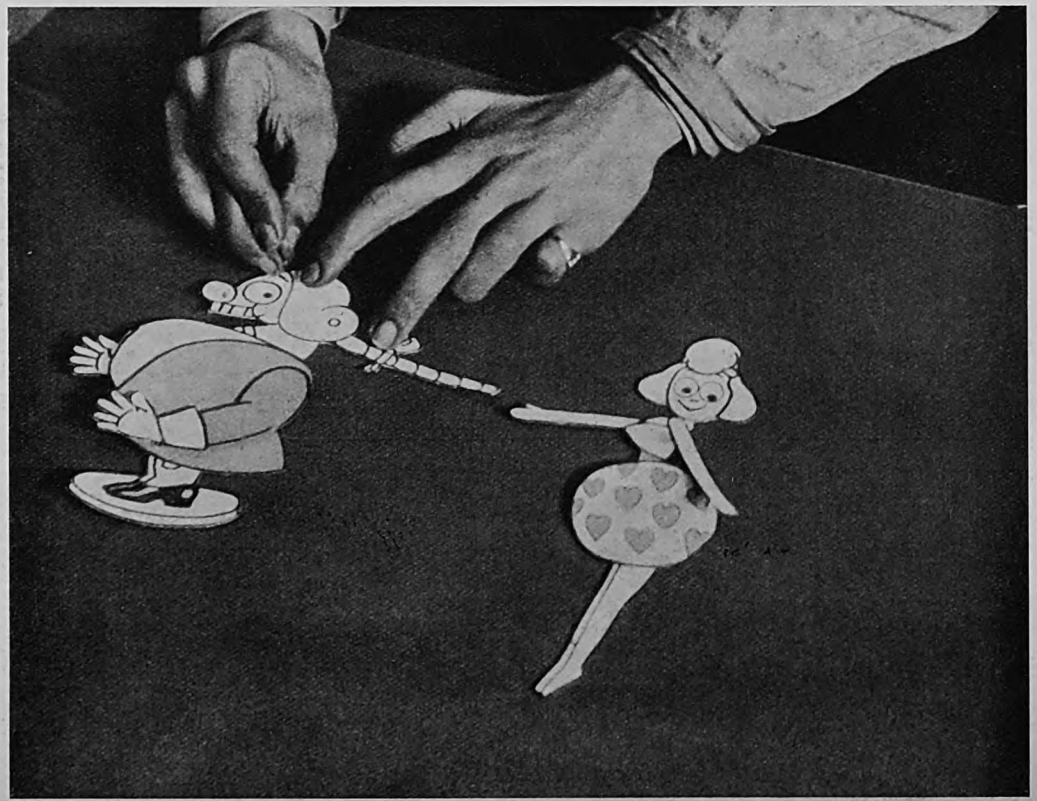
Digitized by Google



Eine Perforiermaschine.

(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.“) (Dafu)

Digitized by Google



Die Herstellung von Zeichentricks.

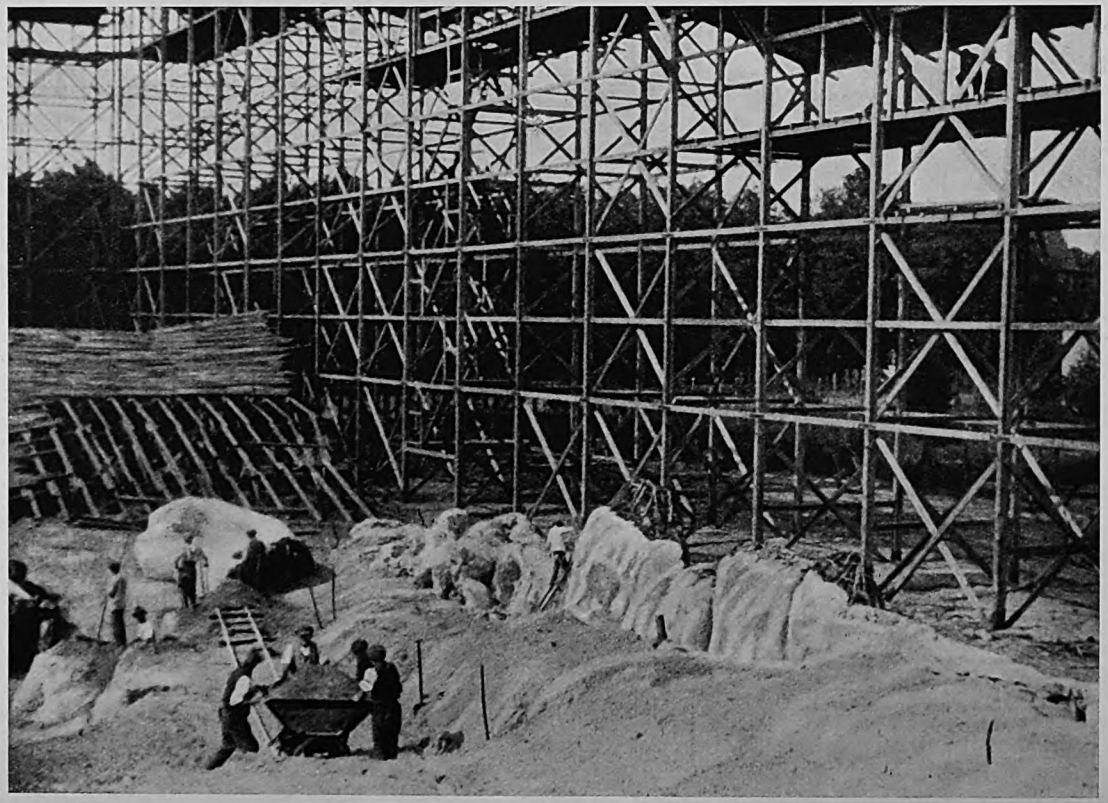
(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.“) (Dafu)

Digitized by Google

„Halsbrecherische“ Aufnahme.

(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.“) (Dafu)

Digitized by Google



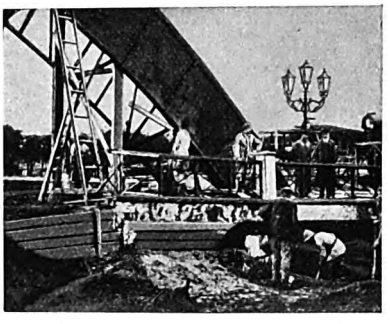
Atelierbauten.

(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.“) (Dafu)

Digitized by Google

Aktualität. (Ufa)

Nachtstimmung. (Ufa)



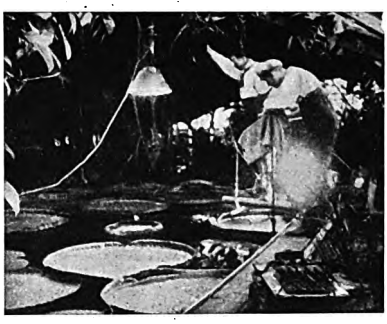
Wie die „Nachtstimmung" gemacht wird.
(Ufa)

Vor dem Schlangenkäfig.
(„Aus der Welt der Reptile.") (Kossofilm)

Kinderszene.
(„Die Seele des Kindes.") (Kossofilm)

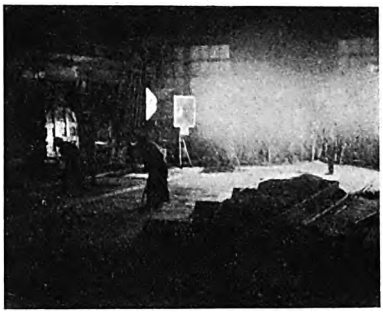
Regie des Kulturfilms.

Digitized by Google



Im botanischen Garten.

In den Bergen.



In der Industrie.

Im Atelier.

Am Tricktisch.

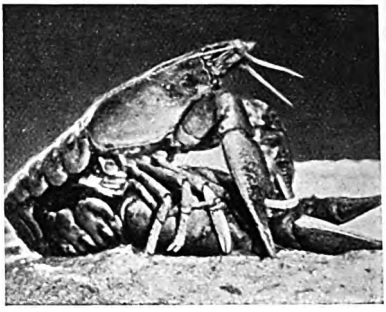
Der Operateur bei der Arbeit.
(„Aus der Werkstatt eines Kulturfilms.“) (Ufa)

Digitized by Google

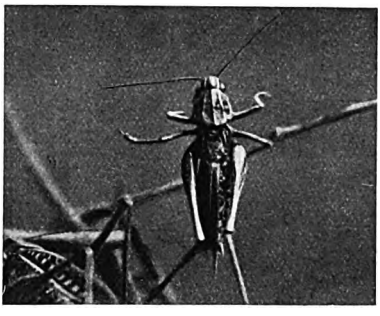
Wie der Operateur mitunter arbeiten muß. („Unter Wilden und wilden Tieren.") (Svenska-Decla)

Digitized by Google

Fressendes Eichhörnchen.



Einsiedlerkrebs.



Stehender Grashüpfer.

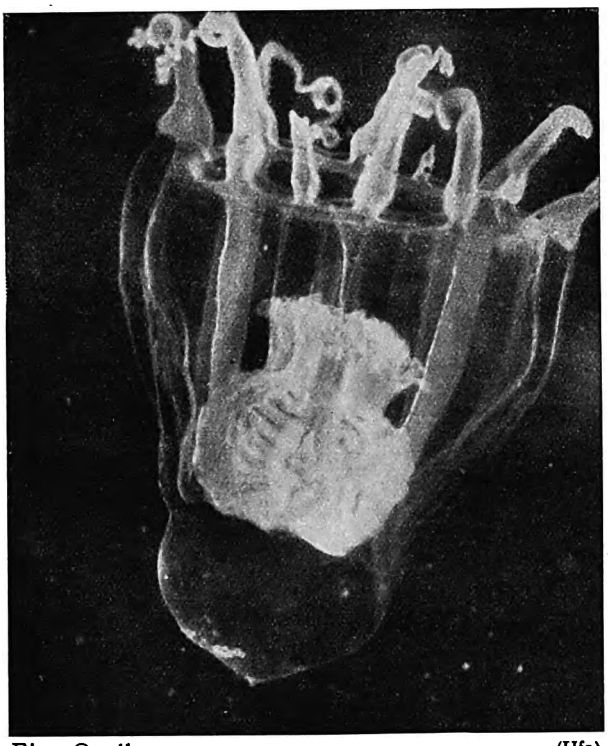
Cikade.

„Der Frosch als Kannibale."

Kröte in Abwehrstellung.

„Natur im Film." (Decla-Bioskop)

Digitized by Google



Eine Qualle. (Ufa)

Storchnest.
(Aus dem Film: „Kinderstube des Kinderfreunds“.) (Ufa)

Digitized by Google

Digitized by Google

Burg Rheinstein („Rheinfilm“). (Ufa)

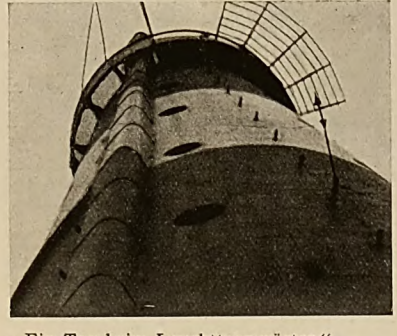
Digitized by Google

„Fischfang und Fischräucherei."

„Fischfang und Fischräucherei."

„Fischfang und Fischräucherei."

Blick auf die Zugspitze („Orgelhistorie").

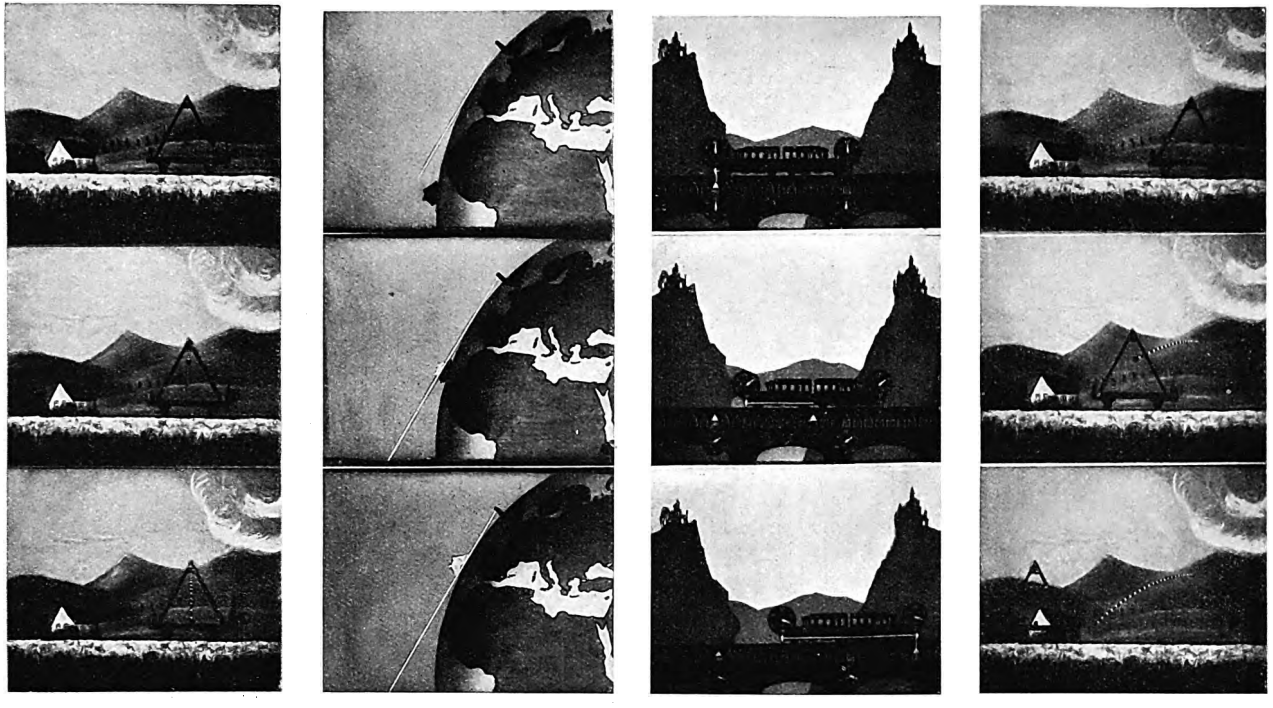


„Ein Tag beim Leuchtturmwärter."

„Passau, das bayerische Venedig."

Der Landschaftsfilm. (Kossofilm)

Digitized by Google

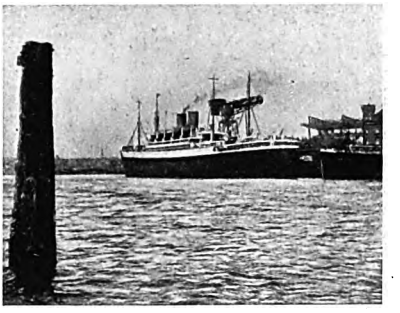


Aus dem Film: „Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie“. (Colonna-Film)

Digitized by Google

Digitized by Google

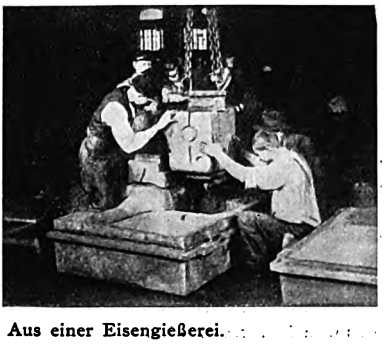
Fällen eines Baumes.



Hafenbild.

Porzellan-Guß.

Rosenthal-Porzellan.



Aus einer Eisengießerei.

Schneidbrenner.

Industrielle Filme. (Deulig)

Digitized by Google

Großstadt-Bahnhof.

„Wunder des Schneeschuhs."

Holzflößerei.

Aus dem Montessori-Film.

Aus dem Montessori-Film.

Verschiedene Themata. (Deulig)

Digitized by Google

Kakteenblüte, geschlossen.

Tulpenblüte, geschlossen.

Kakteenblüte, halb geöffnet.

Tulpenblüte, halb geöffnet.

Kakteenblüte, ganz geöffnet.

Tulpenblüte, ganz geöffnet.

Botanische Filme.
(Zeitrafferstudien.)

(Ufa)

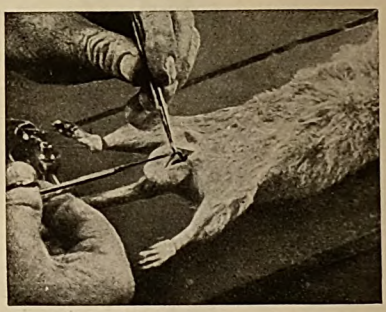
Digitized by Google

Digitized by Google

Scherenschnitt-Filme. („Dornröschen.“) (Lotte Reiniger-Koch)

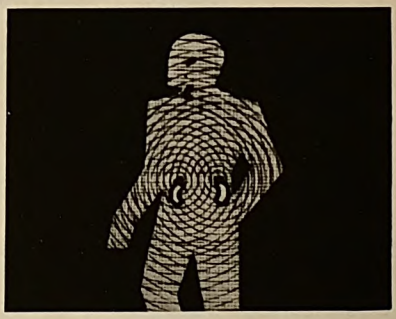
Digitized by Google

Das Vivarium.
Die Arbeitsstätte Steinachs in Wien.



Operation an einer Ratte.

Präpariertes Ratteninneres.



Schema der inneren Sekretion.

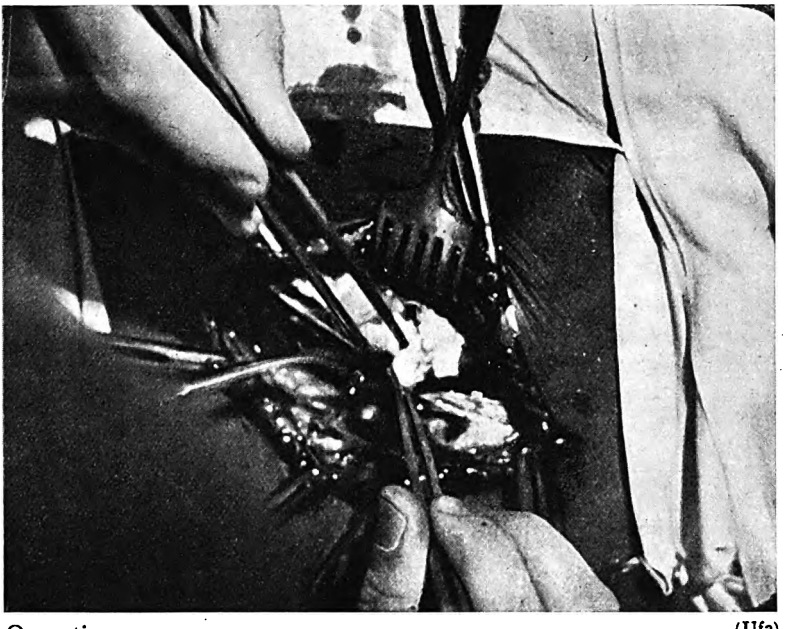
Normalmensch und Zwerg.

Ein Operierter als Bergsteiger.

Aus dem Film „Steinachs Forschungen“. (Ufa)

Digitized by Google

„Es werde Licht." (Oswald-Film)



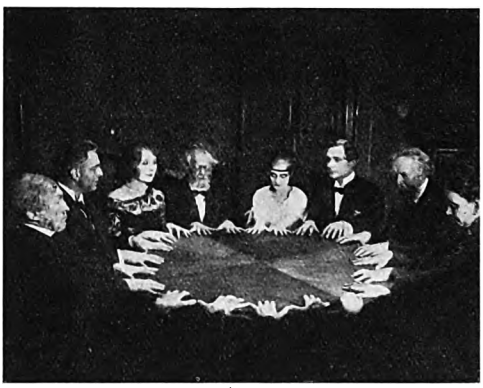
Operation. (Ufa)

Medizinische Filme.

Digitized by Google

„Dr. Mabuse." (Ufa)

„Dr. Mabuse." (Ufa)

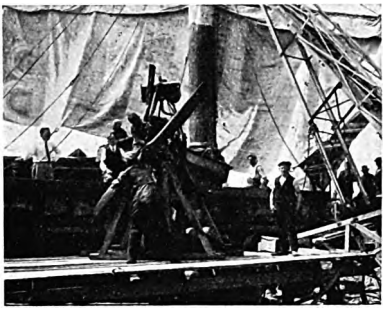


„Dr. Mabuse" (Ufa)

„Das indische Grabmal." (May-Film)

Das Übersinnliche im Film.

Digitized by Google



Wie der Wind gemacht wird.

Probe.

Totale.

Großaufnahme.

Probe am Quell.

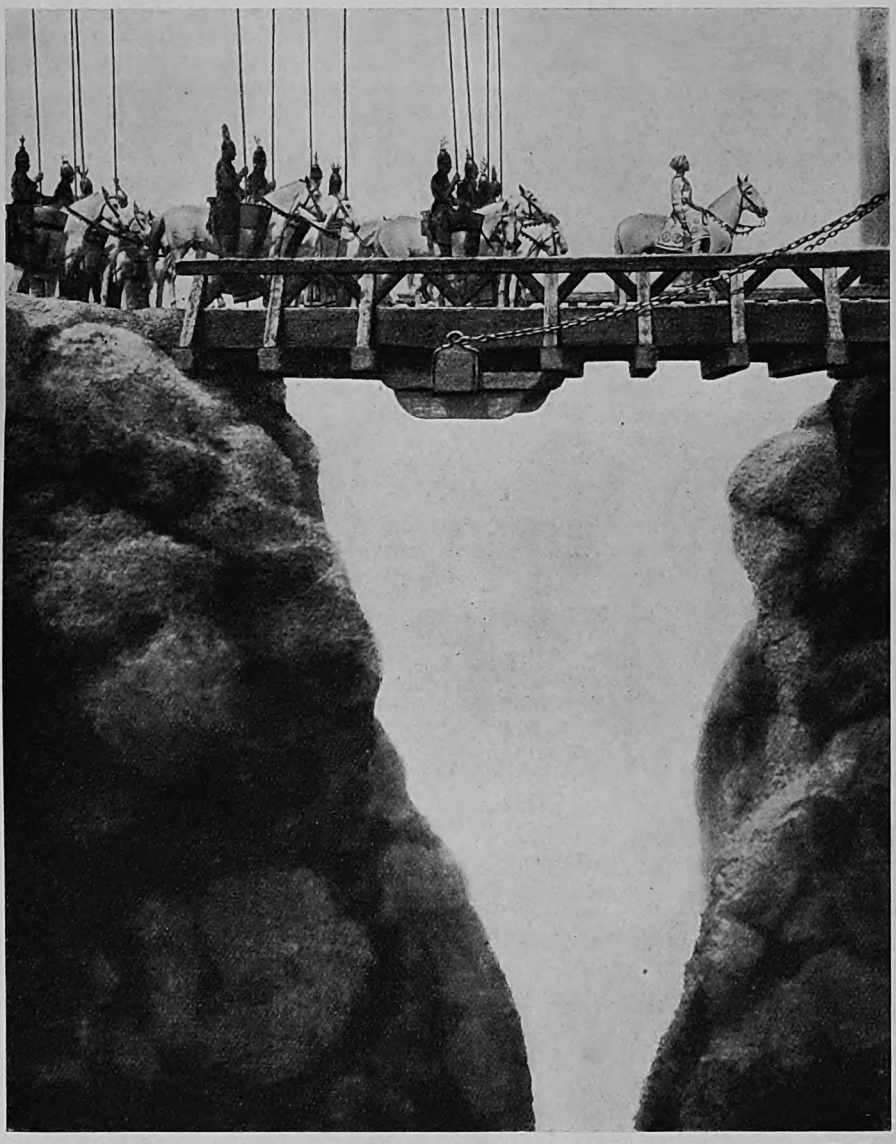
Sturm der Hunnen.

Wie die „Nibelungen“ gedreht wurden. (Decla)

Digitized by Google

Siegfrieds Kampf mit dem Drachen. („Nibelungen, I. Film.“) (Decla)

Digitized by Google

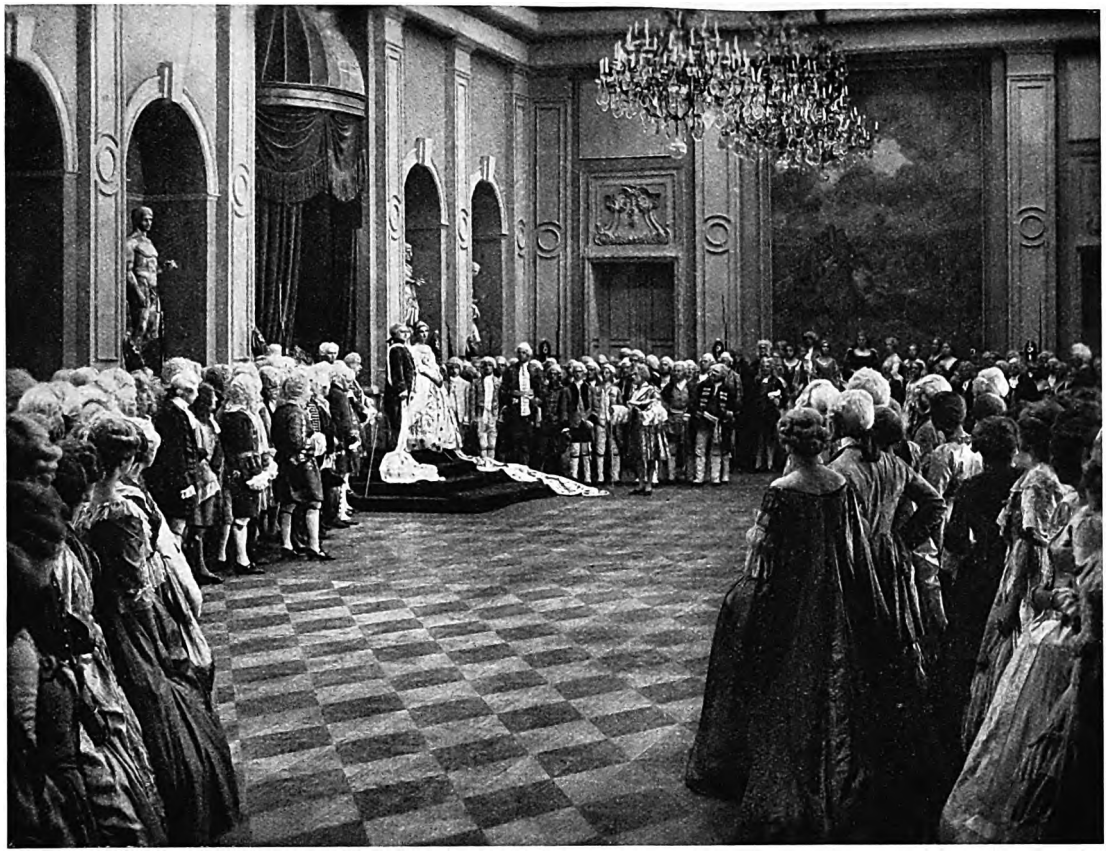


Einzug Siegfrieds in die Burg der Burgunden.
(„Nibelungen, I. Film.“)

(Decla)

Digitized by Google

Digitized by Google



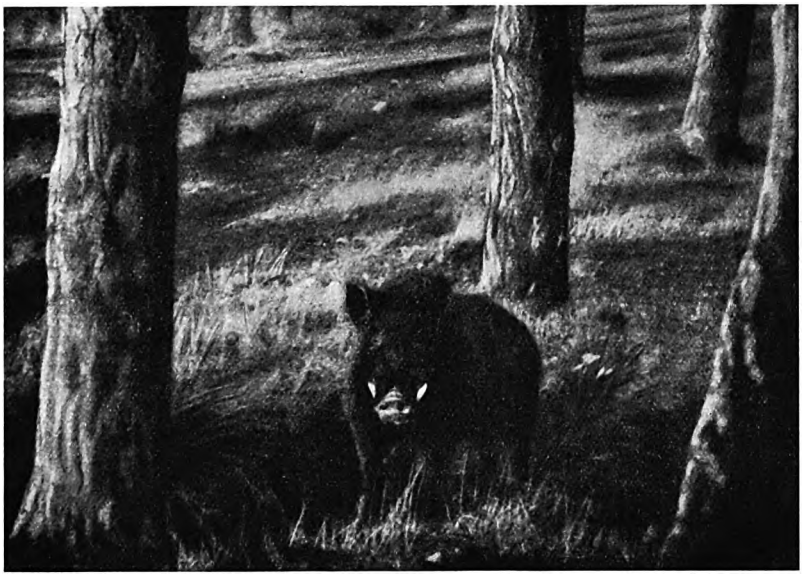
„Die Krönung Friedrichs II. (Fridericus Rex, II. Teil".) (Cserepy-Ufa)

Digitized by Google

Die Schlacht bei Leuthen. („Fridericus Rex, IV. Teil.“) (Cserepy-Ufa)

Digitized by Google

Hirsche.



Eber.

„Horrido.“ (Ufa)

Digitized by Google

Bacchanal.

Trinkszene. „Wein, Weib, Gesang.“ (Ufa)

Digitized by Google

„Spaghetti!“

Ein Vogelhändler auf der Straße.
„Sizilianische Reise.“ (Rex-Film)

Digitized by Google

Aus dem Film „Scherben".

Aus dem Film „Silvester".

(Rex-Film)

Digitized by Google

Im Frauenboot.

(„Nanuk, der Eskimo.“) (Dafu)

Digitized by Google

Digitized by Google

Nanuks Frau und Kind.

(„Nanuk, der Eskimo.“) (Dafu)

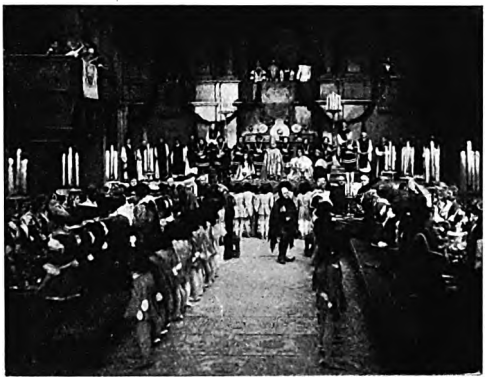
Digitized by Google

Digitized by Google

Rückzug der geschlagenen Truppen Cesare Borgias.

Anklage der Lukrezia.

Das Hochzeitsmahl. (Großaufnahme.)



Das Hochzeitsmahl. (Totale.)

„Lukrezia Borgia." (Oswald-Film)

Digitized by Google

Das Verjüngungskabinett.

„Lady Hamilton." (Oswald-Film)

Digitized by Google

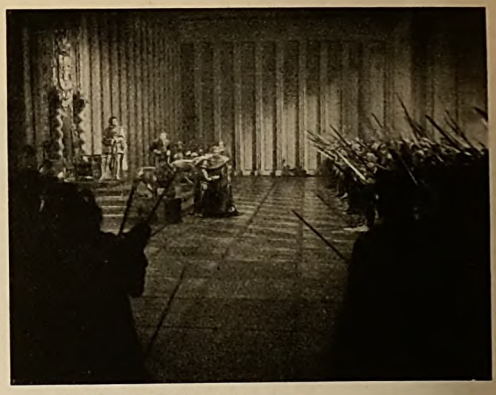
Nelsons Tod.

„Lady Hamilton."

(Oswald-Film)

Digitized by Google

Königin Elisabeth.



Die Abdankung Philipps V.

Don Carlos' Verhaftung.

Die Hinrichtung.

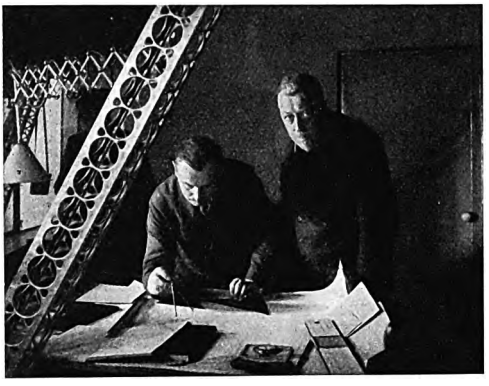
„Carlos und Elisabeth." (Oswald-Film)

Digitized by Google

Aus dem Film „Macht der Finsternis".

„Raskolnikow."

„INRI"

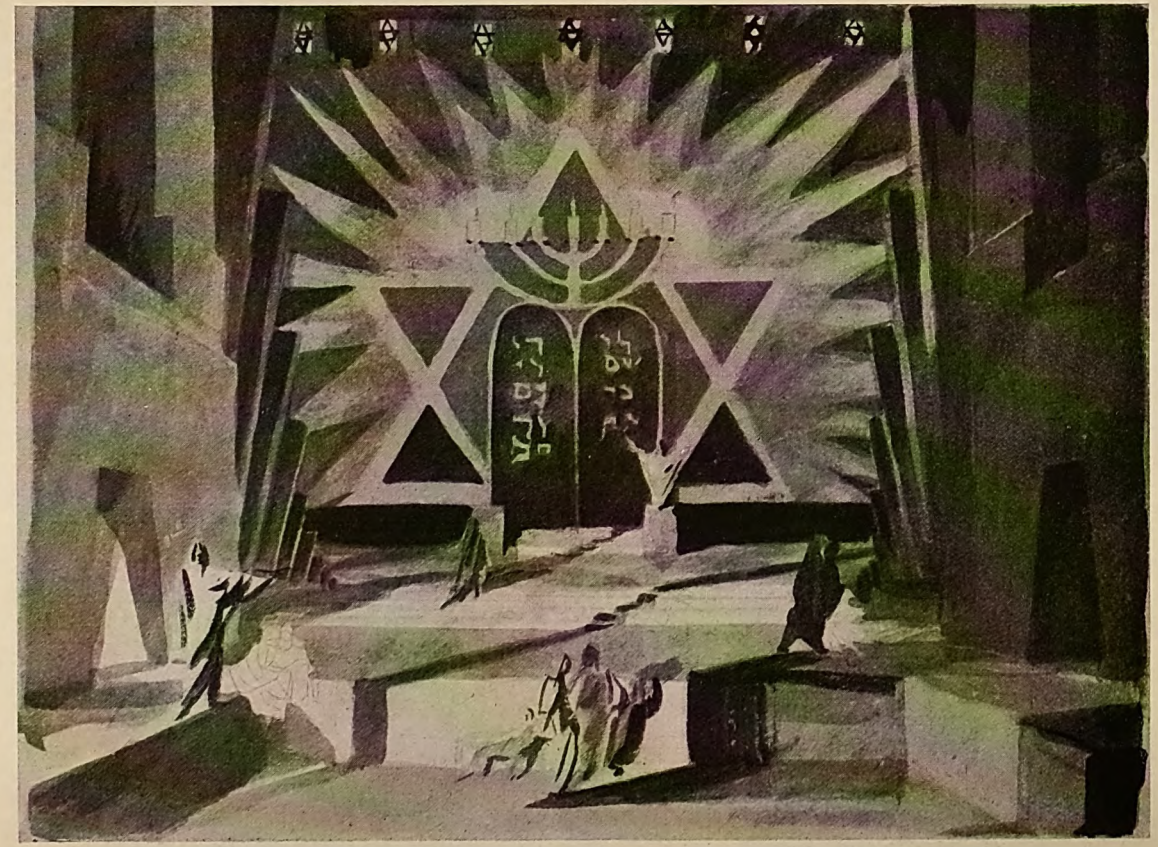


Dr. Eckener, der Führer, im Kommandoraum.
(„Im Zeppelin über den Atlantic.")

Verschiedene Filme.

(Neumann-Produktion)

Digitized by Google



Das Innere des Tempels zu Jerusalem.

Entwurf zu „INRI“. Ernö Metzner

Digitized by Google

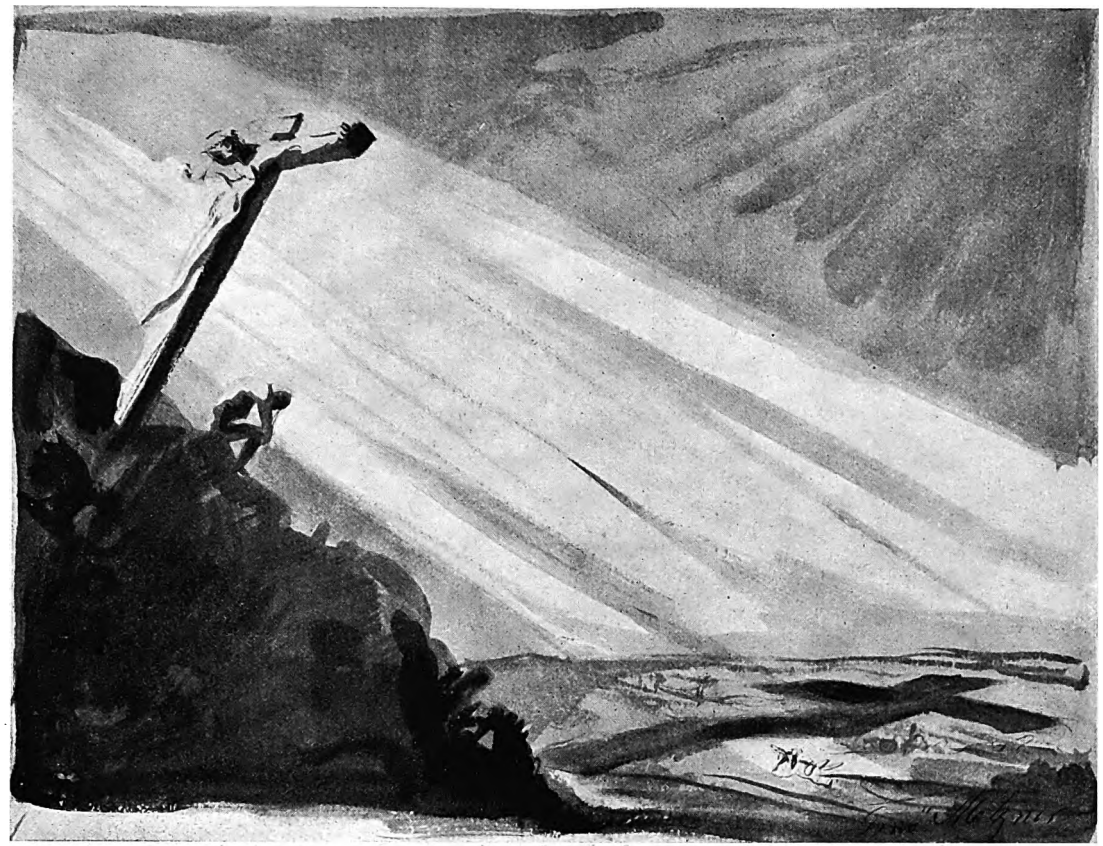
Judas eilt zum Hohepriester.

Entwurf zu „INRI".

Ernö Metzner

Digitized by Google

Digitized by Google



Der reuige Judas.

(Entwurf zu „INRI".)

Ernö Metzner

Digitized by Google

Das Kino im eigenen Heim. (Lil Dagover.) (Ufa)

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis

		Seite
Widmung	Reichskanzler *Dr. Marx*	V
Einleitung	*Die Herausgeber*	VII
Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung	*Dr. Oskar Kalbus*	1
Meine Stellung zum Kulturfilm	Generaldirektor *Josef Coböken*	14
Haben wir schon einen Kulturfilm?	Ober-Reg.-Rat *Dr. Carl Bulcke*	16
Kulturfilm und Filmkultur	Professor *Dr. F. Lampe*	19
Kitsch — Sensation — Kultur und Film	*Fritz Lang*	28
Gedanken zur Soziologie des Kulturfilms	*Willy Haas*	32
Der Film als Volksbildner	*Wilhelm Richter*	36
Kulturfilm und Jugend	*Walther Günther*	42
Der Kulturfilm im eigenen Heim	Direktor *Dr. Joachim*	60
Schule und Film	*Dr. Edgar Beyfuß*	64
Staat und Kulturfilm	Regierungsrat *Dr. Ernst Seeger*	72
Das Recht und der Kulturfilm	Syndikus *Dr. jur. Walther Friedmann*	76
Religion und Film	*Heinrich Frey*	78
Literatur und Film	Professor *Dr. Paul Hildebrandt*	83
Kulturfilm und Dichtung	*Willy Rath*	87
Kulturfilm und Spielfilm	*Hans Pander*	92
Der Film als Kulturfaktor	Direktor *Richard Oswald*	103
Der Spielfilm auf kultureller Grundlage	*Asta Nielsen*	107
Der Kulturfilm im Rahmen einer Spielhandlung	*Dr. Fritz Meyer*	110
Das Märchen und der Kulturfilm	*Heinz Michaelis*	115
Der biologische Film	*Freiherr A. von Dungern*	117
Raubtiere im Film	Direktor *John Hagenbeck*	120
Kleintiere im Film	*Wolfram Junghans*	123
Das Berliner Aquarium als Kulturfilm-Atelier	*Dr. O. Heinroth*	133
Das geographische Laufbild	Professor *Dr. F. Lampe*	135

Digitized by Google

		Seite
Physikalische und mathematische Probleme im Film	Studienrat *Schwerdt*	141
Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie als Lehrfilm	Direktor *Hannswalter Kornblum*	149
Landwirtschaft im Kulturfilm	*Arnold Kühnemann*	152
Industriefilme	*Dr. Ulrich Kayser*	157
Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung	Generaldirektor *Curt Ascher*	160
Berufsfilme	Film-Ingenieur *A. Lassally*	166
Hauswirtschaftliche Filme	*Käthe Tonndorf*	174
Der Film im Unterricht der Polizeibeamten	Polizei-Hauptmann *Saal*	178
Sportfilme	Ingenieur *Theo Rockenfeller*	182
Zeitlupe und Zeitraffer	*Dr. K. Krüger*	186
Das Problem der Zeit im Film	Ingenieur *R. Thun*	194
Der Trickfilm	*Hans Ewald sen.*	198
Zeichenfilme	*Harry Jaeger*	202
Reklamefilme	*Julius Pinschewer*	204
Wie ich meine Silhouettenfilme mache	*Lotte Reiniger-Koch*	205
Bildende Kunst im Film	*Dr. Hans Cürlis*	210
Arzt und Film	*Dr. med. Curt Thomalla*	217
Der Steinachfilm	*Dr. Oskar Kalbus*	223
Operationsfilme	*Dr. A. von Rothe*	229
Das Übersinnliche im Film	*Dr. Oskar Kalbus*	235
Braucht der Kulturfilm ein Manuskript?	*Paul Reno*	244
Aus dem Manuskript des Films „Die Nibelungen“	*Thea von Harbou*	246
Die Titel beim Kulturfilm	Herstellungsleiter *E. Krieger*	261
Kulturfilm-Regie	Direktor Dipl.-Ing. *A. Kossowsky*	264
Kulturfilm und Schauspieler	*Fritz Kortner*	275
Kulturfilm und Operateur	Aufnahme-Operateur *Gerhard Müller*	276
Elektrotechnische Praxis bei der Aufnahme	Oberingenieur *B. Deltschaft*	282
Architektur und Malerei in ihren Beziehungen zum Kulturfilm	*Friedr. Wilhelm Ritter*	286
Die Kultur der Dekoration	Maler *Ernö Metzner*	288

Digitized by Google

		Seite
Die großen deutschen Konzerne und der Kulturfilm:		
a) Die Einstellung der Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft und Decla) zum Kulturfilm	*E. Krieger*	291
b) Die Einstellung der Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft und Deuligfilm A.-G.) zum Kulturfilm	*Walther Günther*	294
c) Die Einstellung der Nationalfilm-Aktiengesellschaft zum Kulturfilm	Generaldirektor *Herm. Rosenfeld*	298
d) Die Einstellung der Emelka (Münchener Lichtspielkunst) zum Kulturfilm	*Dr. Erich Ricklinger*	300
e) Die Einstellung der Dafu (Deutsch-Amerikanische Film-Union) zum Kulturfilm	Studienrat *Fritz Gutmann*	302
f) Die Einstellung der Rex-Film A.-G. zum Kulturfilm	Direktor *Lupu Pick*	305
Kulturfilmpropaganda	Hauptschriftleiter *Alfred Rosenthal (Aros)*	307
Kulturfilm und Presse	*A. Kossowsky*	315
Kulturfilm und Publikum	*Dr. Gg. Victor Mendel*	322
Die Stellung der Musik zum Kulturfilm	*Klaus Pringsheim*	328
Kulturfilm und Kino	Direktor *E. R. Schlesinger*	333
Die Berliner Urania und der Kulturfilm	Direktor *Dr. von Leszel*	336
Die Treptower Sternwarte und der Kulturfilm	Direktor *Dr. F. S. Archenhold*	343
Vertriebsmöglichkeiten des Kulturfilms	Direktor *Richard Ott*	346
Lichtbild und Film	Direktor *Erich Jäger*	349
Ausland und Kulturfilm	*Heinrich Fraenkel*	357
Der Kulturfilm im Ausland	*Wilhelm Meydam*	360
Kino-Apparatebau und Kulturfilm	Geh. Reg.-Rat Prof. *Dr. C. Forch*	369
Der Kulturfilm und die Fortschritte der Kinotechnik	Geh. Reg.-Rat Prof. *Dr. A. Miethe*	374
Der sprechende Film und die Farbenkinematographie in ihren Beziehungen zum Kulturfilm	*Dr. E. Beyfuß* und Dipl.-Ing. *A. Kossowsky*	378
Glossen zum Kulturfilm	Direktor *Jakob Lorsch*	381
Schlußwort	*Die Herausgeber*	383

Digitized by Google

Digitized by Google

Alphabetisches Autorenverzeichnis

		Seite
Archenhold, F. S., Dir. Dr.	Die Treptower Sternwarte und der Kulturfilm	343
Ascher, Curt, Generaldirektor	Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung	160
Beyfuß, Edgar, Dr.	Schule und Film	64
Beyfuß, Edgar, Dr., und Dipl.-Ing. A. Kossowsky	Der sprechende Film und die Farbenkinematographie in ihren Beziehungen zum Kulturfilm	378
Bulcke, Carl Dr., Ober-Reg.-Rat	Haben wir schon einen Kulturfilm?	16
Coböken, Josef, Generaldirektor	Meine Stellung zum Kulturfilm	14
Cürlis, Hans, Dr.	Bildende Kunst im Film	210
Deltschaft, B., Oberingenieur	Elektrotechnische Praxis bei der Aufnahme	282
Dungern, A. Freiherr von	Der biologische Film	117
Ewald sen., Hans	Der Trickfilm	198
Fraenkel, Heinrich	Ausland und Kulturfilm	357
Forch, C., Geh. Reg.-Rat Prof. Dr.	Kino-Apparatebau und Kulturfilm	369
Frey, Heinrich	Religion und Film	78
Friedmann, Walther, Dr. jur., Syndikus	Das Recht und der Kulturfilm	76
Gutmann, Fritz, Studienrat	Die Einstellung der Dafu (Deutsch-Amerikanische Film-Union) zum Kulturfilm	302
Günther, Walther	Kulturfilm und Jugend	42
Günther, Walther	Die Einstellung der Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft und Deuligfilm A.-G.) zum Kulturfilm	294
Haas, Willy	Gedanken zur Soziologie des Kulturfilms	32
Hagenbeck, John, Direktor	Raubtiere im Film	120
Harbou, Thea von	Aus dem Manuskript des Films „Die Nibelungen“	246

Digitized by Google

		Seite
Heinroth, O., Dr.	Das Berliner Aquarium als Kulturfilm-Atelier	133
Herausgeber, Die	Einleitung	VII
Herausgeber, Die	Schlußwort	383
Hildebrandt, Paul, Prof. Dr.	Literatur und Film	83
Jäger, Erich, Direktor	Lichtbild und Film	349
Jaeger, Harry	Zeichenfilme	202
Joachim, Direktor Dr.	Der Kulturfilm im eigenen Heim	60
Junghans, Wolfram	Kleintiere im Film	123
Kalbus, Oskar, Dr.	Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung	1
Kalbus, Oskar, Dr.	Der Steinachfilm	223
Kalbus, Oskar, Dr.	Das Übersinnliche im Film	235
Kayser, Ulrich, Dr.	Industriefilme	157
Kornblum, Hannswalter, Direktor	Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie als Lehrfilm	149
Kortner, Fritz	Kulturfilm und Schauspieler	275
Kossowsky, A., Dipl.-Ing., Direktor	Kulturfilm-Regie	264
	Kulturfilm und Presse	315
Krieger, E., Herstellungsleiter	Die Titel beim Kulturfilm	261
Krieger, E.	Die Einstellung der Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft und Decla) zum Kulturfilm	291
Krüger, K., Dr.	Zeitlupe und Zeitraffer	186
Kühnemann, Arnold	Landwirtschaft im Kulturfilm	152
Lampe, F., Professor Dr.	Kulturfilm und Filmkultur	19
Lampe, F., Professor Dr.	Das geographische Laufbild	135
Lang, Fritz	Kitsch — Sensation — Kultur und Film	28
Lassally, A., Film-Ingenieur	Berufsfilme	166
Leszel, Direktor Dr. von	Die Berliner Urania und der Kulturfilm	336
Lorsch, Jakob, Direktor	Glossen zum Kulturfilm	381
Marx, Dr., Reichskanzler	Widmung	V
Mendel, Gg. Victor, Dr.	Kulturfilm und Publikum	322
Metzner, Ernö, Maler	Die Kultur der Dekoration	288
Meydam, Wilhelm	Der Kulturfilm im Ausland	360
Meyer, Fritz, Dr.	Der Kulturfilm im Rahmen einer Spielhandlung	110

Digitized by Google

		Seite
Michaelis, Heinz	Das Märchen und der Kulturfilm	115
Miethe, A., Geh.Reg.-Rat Prof.Dr.	Der Kulturfilm und die Fortschritte der Kinotechnik	374
Müller, Gerhard, Aufnahme-Operateur	Kulturfilm und Operateur	276
Nielsen, Asta	Der Spielfilm auf kultureller Grundlage	107
Oswald, Richard, Direktor	Der Film als Kulturfaktor	103
Ott, Richard, Direktor	Vertriebsmöglichkeiten des Kulturfilms	346
Pander, Hans	Kulturfilm und Spielfilm	92
Pick, Lupu, Direktor	Die Einstellung der Rex-Film A.-G. zum Kulturfilm	305
Pinschewer, Julius	Reklamefilme	204
Pringsheim, Klaus	Die Stellung der Musik zum Kulturfilm	328
Rath, Willy	Kulturfilm und Dichtung	87
Reiniger-Koch, Lotte	Wie ich meine Silhouettenfilme mache	205
Reno, Paul	Braucht der Kulturfilm ein Manuskript?	244
Richter, Wilhelm	Der Film als Volksbildner	36
Ricklinger, Erich, Dr.	Die Einstellung der Emelka (Münchener Lichtspielkunst) zum Kulturfilm	300
Ritter, Friedr. Wilhelm	Architektur und Malerei in ihren Beziehungen zum Kulturfilm	286
Rockenfeller, Theo, Ingenieur	Sportfilme	182
Rosenfeld, Hermann, Generaldirektor	Die Einstellung der Nationalfilm-Aktiengesellschaft zum Kulturfilm	298
Rosenthal, Alfred (Aros), Hauptschriftleiter	Kulturfilmpropaganda	307
Rothe, A., Dr. von	Operationsfilme	229
Saal, Polizei-Hauptmann	Der Film im Unterricht der Polizeibeamten	178
Seeger, Ernst, Reg.-Rat Dr.	Staat und Kulturfilm	72
Schlesinger, E. R., Direktor	Kulturfilm und Kino	333
Schwerdt, Studienrat	Physikalische und mathematische Probleme im Film	141
Tonndorf, Käthe	Hauswirtschaftliche Filme	174
Thomalla, Curt, Dr. med.	Arzt und Film	217
Thun, R., Ingenieur	Das Problem der Zeit im Film	194

Digitized by Google

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis zum Bilderteil

Aus dem Werdegang eines Films

Bild 1. Die Diva schminkt sich. (Ufa.)
„ 2. Bei der Aufnahme. (Kossofilm.)
„ 3. Der Vorführer. (Ufa.)
„ 4. Das Bild. (Ufa.)

Der Filmstreifen. (Kossofilm.)

Bild 1. „Naturgeschichte der Mäuse."
„ 2. Alt-Hannoverscher Hochzeitstanz. („Orgelhistorie.")
„ 3. Tierstudie („Die Eidechse").

Eine Perforiermaschine. (Dafu.)
(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.")

Die Herstellung von Zeichentricks. (Dafu.)
(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.")

„Halsbrecherische" Aufnahme. (Dafu.)
(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.")

Atelierbauten. (Dafu.)
(„Ein Blick hinter die Kulissen des Films.")

Regie des Kulturfilms

Bild 1. Aktualität. (Ufa.)
„ 2. Nachtstimmung. (Ufa.)
„ 3. Wie die „Nachtstimmung" gemacht wird. (Ufa.)
„ 4. Vor dem Schlangenkäfig. (Kossofilm.)
("Aus der Welt der Reptile.")
„ 5. Kinderszene. (Kossofilm.)
("Die Seele des Kindes.")

Der Operateur bei der Arbeit. (Ufa.)
("Aus der Werkstatt eines Kulturfilms.")

Bild 1. Im botanischen Garten.
„ 2. In den Bergen.
„ 3. In der Industrie.
„ 4. Im Atelier.
„ 5. Am Tricktisch.

Wie der Operateur mitunter arbeiten muß. (Svenska-Decla.)

Natur im Film. (Decla-Bioskop.)

Bild 1. Fressendes Eichhörnchen.
„ 2. Einsiedlerkrebs.
„ 3. Stehender Grashüpfer.
„ 4. Cikade.
„ 5. „Der Frosch als Kannibale."
„ 6. Kröte in Abwehrstellung.

Eine Qualle. (Ufa.)

Digitized by Google

Storchnest. (Ufa.).
(„Kinderstube des Kinderfreunds.")

„Unter Wilden und wilden Tieren." (Svenska-Decla.)

„Auf afrikanischen Jagdpfaden." (Svenska-Decla.)

Burg Rheinstein („Rheinfilm"). (Ufa.)

Der Landschaftsfilm. (Kossofilm.)

Bild 1. „Fischfang und Fischräucherei."
„ 2. „Fischfang und Fischräucherei."
„ 3. „Fischfang und Fischräucherei."
„ 4. Blick auf die Zugspitze. („Orgelhistorie.")
„ 5. „Ein Tag beim Leuchtturmwärter."
„ 6. „Passau, das bayerische Venedig."

Aus dem Film: „Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitätstheorie." (Colonna-Film.)

„Ein modernes Hüttenwerk." (Ufa.)

„Ein modernes Hüttenwerk." (Ufa.)

Industrielle Filme. (Deulig.)

Bild 1. Fällen eines Baumes.
„ 2. Hafenbild.
„ 3. Porzellan-Guß.
„ 4. Rosenthal-Porzellan.
„ 5. Aus einer Eisengießerei.
„ 6. Schneidbrenner.

Verschiedene Themata. (Deulig.)

Bild 1. Großstadt-Bahnhof.
„ 2. „Wunder des Schneeschuhs."
„ 3. Holzflößerei.
„ 4. Aus dem Montessori-Film.
„ 5. Aus dem Montessori-Film.

Botanische Filme. (Ufa.)
(Zeitrafferstudien.)

Bild 1. Kakteenblüte, geschlossen.
„ 2. Tulpenblüte, geschlossen.
„ 3. Kakteenblüte, halb geöffnet.
„ 4. Tulpenblüte, halb geöffnet.
„ 5. Kakteenblüte, ganz geöffnet.
„ 6. Tulpenblüte, ganz geöffnet.

Der Zeichentrick. (Ufa.)
„Hase und Igel." (Harry Jäger.)

Bild 1. Die Sonne geht auf.
„ 2. Hase und Igel treffen sich.
„ 3. Hase und Igel am Start.
„ 4. Der Wettlauf.

Digitized by Google

Bild 5. Hund und Hase — der Igel sieht zu.
„ 6. Herr und Frau Igel.

Scherenschnitt-Filme. („Dornröschen.") (Lotte Reiniger-Koch.)

Aus dem Film: „Steinachs Forschungen." (Ufa.)
Bild 1. Das Vivarium. (Die Arbeitsstätte Steinachs in Wien.)
„ 2. Operation an einer Ratte.
„ 3. Präpariertes Ratteninneres.
„ 4. Schema der inneren Sekretion.
„ 5. Normalmensch und Zwerg.
„ 6. Ein Operierter als Bergsteiger.

Medizinische Filme.
Bild 1. „Es werde Licht." (Oswald-Film.)
„ 2. Operation. (Ufa.)

Das Übersinnliche im Film.
Bild 1. „Dr. Mabuse." (Ufa.)
„ 2. „Dr. Mabuse." (Ufa.)
„ 3. „Dr. Mabuse." (Ufa.)
„ 4. „Das indische Grabmal." (May-Film.)

Wie die „Nibelungen" gedreht wurden. (Decla.)
Bild 1. Wie der Wind gemacht wird.
„ 2. Probe.
„ 3. Totale.
„ 4. Großaufnahme.
„ 5. Probe am Quell.
„ 6. Sturm der Hunnen.

Siegfrieds Kampf mit dem Drachen. (Decla.)
(„Nibelungen, I. Film.")

Einzug Siegfrieds in die Burg der Burgunden. (Decla.)
(„Nibelungen, I. Film.")

Frühlingsszene: König Etzel und die Kinder. (Decla.)
(„Nibelungen, II. Film.")

„Die Krönung Friedrichs II." („Fridericus Rex, II. Teil.")
(Cserepy-Ufa.)

Die Schlacht bei Leuthen. („Fridericus Rex, IV. Teil.")
(Cserepy-Ufa.)

„Horrido." (Ufa.)
Bild 1. Hirsche.
„ 2. Eber.

„Wein, Weib, Gesang." (Ufa.)
Bild 1. Bacchanal.
„ 2. Trinkszene.

„Sizilianische Reise." (Rex-Film.)
Bild 1. „Spaghetti!"
„ 2. Ein Vogelhändler auf der Straße.

Digitized by Google

Aus dem Film „Scherben". (Rex-Film.)

Aus dem Film „Silvester". (Rex-Film.)

Im Frauenboot. (Dafu.)
(„Nanuk, der Eskimo.")

Die Schneewohnung. (Dafu.)
(„Nanuk, der Eskimo.")

Nanuks Frau und Kind. (Dafu.)
(„Nanuk, der Eskimo.")

„Guten Appetit!" (Dafu.)
(„Nanuk, der Eskimo.")

„Lukrezia Borgia." (Oswald-Film.)
Bild 1. Rückzug der geschlagenen Truppen Cesare Borgias.
„ 2. Anklage der Lukrezia.
„ 3. Das Hochzeitsmahl.
„ 4. Das Hochzeitsmahl.

Das Verjüngungskabinett. (Oswald-Film.)
(„Lady Hamilton.")

Nelsons Tod. (Oswald-Film.)
(„Lady Hamilton.")

„Carlos und Elisabeth." (Oswald-Film.)
Bild 1. Königin Elisabeth.
„ 2. Die Abdankung Philipps V.
„ 3. Don Carlos' Verhaftung.
„ 4. Die Hinrichtung.

Aus dem Film „Die Macht der Finsternis". (Neumann-Produktion.)

Aus dem Film „Raskolnikow". (Neumann-Produktion.)

Aus dem Film „INRI". (Neumann-Produktion.)

Dr. Eckener, der Führer, im Kommandoraum. (Neumann-Produktion.)
(„Im Zeppelin über den Atlantic.")

Das Innere des Tempels zu Jerusalem. (Ernö Metzner.)
(Entwurf zu „INRI".)

Judas eilt zum Hohepriester. (Ernö Metzner.)
(Entwurf zu „INRI".)

Christus vor Pilatus. (Ernö Metzner.)
(Entwurf zu „INRI".)

Der reuige Judas. (Ernö Metzner.)
(Entwurf zu „INRI".)

Das Kino im eigenen Heim. (Lil Dagover.) (Ufa.)

Digitized by Google

NATUR IM FILM

DIE POPULÄR-
WISSENSCHAFTLICHEN FILME
DER

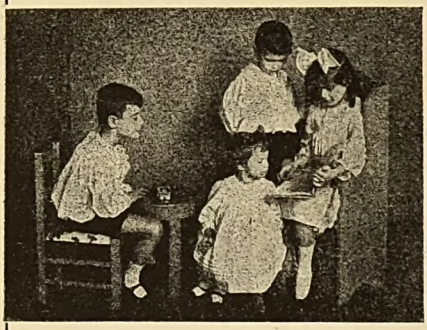
IM UFA-KONZERN

NATUR IM FILM

Digitized by Google

Die große Mode:

Der eigne Familienfilm



SUSE BYK

Atelier für Photographische Porträts

Spezialität:

Familien- und Kinderfilme

geeignet
für Familienfeste, Gesellschaften, Chronik usw.

Aufnahmen
auch im eignen Heim in Berlin und auswärts.
Mäßige Preise

BERLIN W 50, Kurfürstendamm 230. Tel: Bismarck 4112

Digitized by Google

Kulturabteilung

der

Universum-Film-Aktiengesellschaft

Berlin SW 68 / Kochstraße 6–7

Tel. Nollendorf 2929, 2930

*

Größtes Archiv
von Kulturfilmen aus allen Wissensgebieten.

Verleih durch
Universum-Film-Verleih

Berlin W 9, Köthenerstr. 1–4 / **Breslau,** Bahnhofstraße 13 / **Hamburg,** Ernst Merckstr. 9/21 / **Düsseldorf,** Schadowstr. 43/45 / **Königsberg i. Pr.,** Weißgerberstr. 6 / **Frankfurt a. M.,** Kaiserstr. 6 / **Leipzig,** Windmühlenstr. 31 / **München,** Marienplatz 11/12

Ufa-Kinomaschinen

für Theater, Schule, Vereine und Heim.

Spezialität:

Das Ufa-Heimkino

Das beste Kleinkino.

Prospekte kostenlos durch

Ufa-Apparatevertrieb: Berlin SW 68, Kochstr. 6–7.

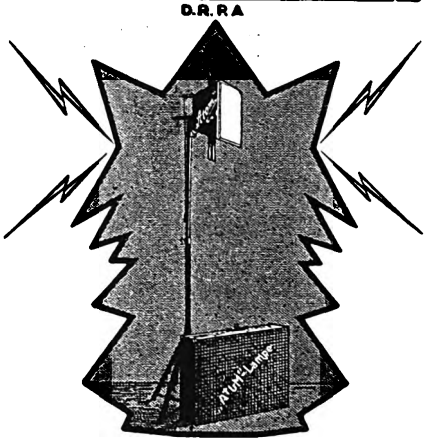
Tel. Nollendorf 2929, 2930

Digitized by Google

"ATOM"

FOTO-FILM-LAMPE

D.R.P.A



Die Lampe für Reise-, Industrie- und Kulturfilmaufnahmen

Von 6 bis 60 Ampère für jede Stromart

Hersteller: **Chateau-Filmwerk G. m. b. H.**
Berlin SW 48, Friedrichstraße 247
Fernsprecher: Lützow 8568
Telegramme: Filmschloß

Digitized by Google

Filme neuer Produktion

im Filmarchiv der

Deutschen Lichtbild-Gesellschaft E.V.

Berlin SW 19 / Krausenstraße 38/39

Telephon: Zentrum 369—371

„Ich fahr' in die Welt"
Länge 1035 m / Der Jugend-Wander- und -Herbergsfilm

„Das deutsche Weidwerk"
Länge 1460 m / Der wissenschaftliche Jagdfilm

„Die Geschlechtskrankheiten und ihre Bekämpfung"
Ausgabe für Frauen: 1180 m. Ausgabe für Männer: 1270 m

„Mellum, das Vogelparadies in der Nordsee"
Länge 700 m

„Natururkunden aus dem deutschen Wald"
Länge 500 m

Ausführlicher Katalog ist durch das Filmarchiv der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft E.V. zu erhalten

Digitized by Google

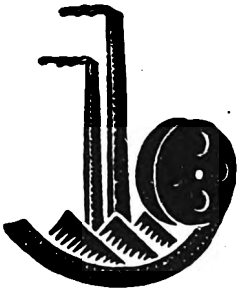
EWALD-FILM
G·M·B·H

EWALD-FILM

G. m. b. H. / Berlin W 50, Hardenbergstr. 29a / Fernspr. Nollendorf 2315—17

Abt. A: Herstellung und Verbreitung von Reklamefilmen
Abt. B: Herstellung von wissenschaftlichen Trickfilmen
Abt. C: Herstellung von Industrie- und technischen Filmen

Künstlerisch hochwertige, filmtechnisch präzise Arbeit
in höchster Vollendung



DER
FACHFILM
Ingenieur THUN und Dipl.-Ingenieur BRANDT
G. m. b. H.

BERLIN NW 7
Sommerstraße 4a. Ingenieurhaus
Fernruf: Zentrum 15207—12

Technische Filme jeder Art,
Arbeitsstudien, Zeitstudien durch den Film,
Werbe- und Lehrfilm, wissenschaftliche
Untersuchungen durch den Film.
Kurz-Filme

Digitized by Google

REX·FILM·PRODUKTION
HOCHWERTIGE SPIELFILME / KULTUR- U. REISEFILME

REX·FILM·VERTRIEB
IMPORT, EXPORT u. VERTRIEB EIGENER, ANGESCHLOSSENER U. WERTVOLLER FREMDER PRODUKTIONEN

REX·FILM·ATELIER
BERLIN N / MÜLLERSTRASSE 182

REX·FILM·KOPIERANSTALT
BERLIN SW 61 / BLÜCHERSTRASSE 12

ZENTRAL·VERWALTUNG
BERLIN SW 48 / FRIEDRICHSTRASSE 10
TELEPHON: DÖNHOFF 1655|57 | TELEGRAMME: REXFILM BERLIN

Digitized by Google

DEUTSCHER LICHTBILD-DIENST G.M.B.H.

BERLIN W 35, POTSDAMER STRASSE 41 / TELEPHON: KURFÜRST 4956

Der Deutsche Lichtbild-Dienst, G. m. b. H., hervorgegangen aus dem Bild- und Filmamt, ist ein gemeinnütziges Unternehmen auf geschäftlicher Grundlage zur Förderung des deutschen Lichtbildwesens.

DIE ABTEILUNG: DEUTSCHES LICHTBILDARCHIV

verfügt über einen ungewöhnlich großen, dauernd vermehrten Bestand an Photovorlagen aus allen Kulturgebieten, die für alle Zwecke (Illustration, Bildwerbung, Lichtbildvorträge usw.) Verwendung finden. Sonderbearbeitung durch Fachleute und Wissenschaftler. / Preiswert bei bester Qualität.

DIE ABTEILUNG: DER BILD- UND FILM-VORTRAG

verfügt über das größte Lager an fertigen Lichtbildvorträgen für Verleih und Verkauf. Große Organisationen stehen mit uns in ausschließlichem Leihverkehr. Einrichtung von Lichtbild-Archiven für Schulen und Vereine nach wissenschaftlichen Grundsätzen. Keine Schema- und Massenware, sondern Berücksichtigung aller individueller Bedürfnisse. / Neuheiten: Symbol-, Luft- und statistische Lichtbilder. **Verkauf von Apparaten für Kino-, Dia- und Epidiaskopprojektion. Wir führen wenige, aber bewährte Typen.** Sonderprospekte kostenlos.

DIE ABTEILUNG: REDNERDIENST DES D.L.D.

steht in engster Zusammenarbeit mit dem „Deutschen Vortragsdienst" und vermittelt für Vereine, Volkshochschulen, Konzertdirektionen, Lichtbildtheater ausgezeichnete Redner innerhalb des deutschen Sprachgebiets nebst Film, Lichtbild, Radio. Wirkung bis ins kleinste Dorf.

✱

D.L.D. = WERKSTÄTTEN FÜR NEUZEITLICHE BILDWERBUNG

Das Bild als Werbemittel (Plakat, Signet, Bildkatalog, Werbefilm, Kinoreklame, Lichtbildvortrag usw.) für alle Arten der Reproduktion findet im D.L.D. zielbewußte Pflege. / Vorschläge jederzeit kostenlos.

✱

Hauptkatalog des D.L.D. 1924 in Vorbereitung.
Auf Anforderung kostenlose Zusendung nach Erscheinen.

DEUTSCHER LICHTBILD-DIENST G.M.B.H. BERLIN W 35

Digitized by Google

DIE FILMWOCHE

ist die führende,
illustrierte Filmzeitschrift für das Publikum

*

Informationsorgan
für Jedermann mit allerersten Mitarbeitern
aus der Fachwelt

*

Erscheint reichillustriert im Kupfertiefdruck
jeden Mittwoch

*

Verlangen
Sie „Die Filmwoche" in der Buchhandlung,
im Kiosk, beim Straßenhändler oder direkt
vom Verlag

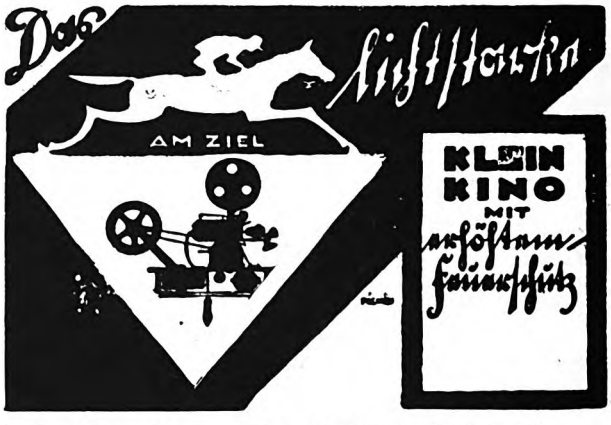
DIE FILMWOCHE
VERLAGSGESELLSCHAFT M. B. H.
Berlin SW 68, Neuenburgerstraße 4 · Telephon: Dönhoff 6267, 9941

Digitized by Google

Unsere VIER Marken

„Universum“, die gute Schulmaschine
„Mercur“, das ideale Kleinkino
„Sola“, der Projektionsapparat für alle Zwecke
„Kawe“, das vortreffliche Episkop

sollten in keiner Schule fehlen!



BERLIN SW 48
Friedrichstr. 34

Fernsprecher:
Amt Dönhoff
4555 — 4556

KAAWE

Kino- und Projektionsapparate für Schulen, Heim und Propaganda in allen Ausführungen

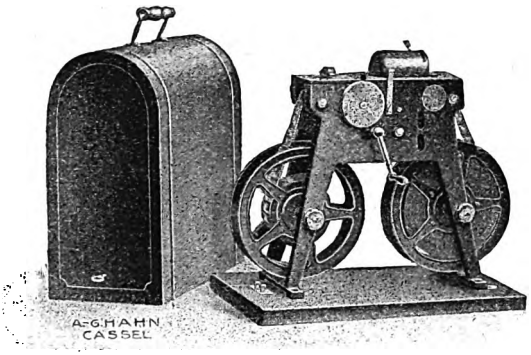
KINO-APPARATE-WEHLER

AKTIENGESELLSCHAFT

vormals: KANNENGIESSER, ADERS & WEHLER G.m.b.H.

Digitized by Google

HAHN-GOERZ KINOS



SCHULKINOS
mit Stillstandseinrichtung
HEIMKINOS
THEATER-MASCHINEN
ZWILLINGS-MASCHINEN
KINO-SPIEGELLAMPEN
mit und ohne automatischem Antrieb
SCHATTENFREIE
DIA-EINRICHTUNG

SIND QUALITÄTS-ERZEUGNISSE

PROSPEKTE KOSTENLOS

AKTIENGESELLSCHAFT HAHN
FÜR OPTIK UND MECHANIK / CASSEL

Digitized by Google

Wer ist der beste Werber?
Der Industrie-Reklamefilm

Industriefilm-Aktiengesellschaft
Berlin W. 35.

ZENTRALE:
Berlin W 35
Genthinerstr. 32

FILIALEN:
Berlin I und II
Breslau
Dresden
Frankfurt a. M.
Hamburg
Karlsruhe
Kiel
Köln
Leipzig
Stuttgart

In unserem Verlag sind ferner erschienen:

Geschichte der Malerei

von Richard Muther

Vierte Auflage. Drei Bände

I. Italien bis zu Ende der Renaissance
II. Die Renaissance im Norden und die Barockzeit
III. 18. und 19. Jahrhundert

1760 Seiten auf gutem Kunstdruckpapier mit etwa 2800 Abbildungen im Text. Titel- und Einbandzeichnung von Prof. Peter Behrens. In Ganzleinen gebunden

Renaissance

Zeiten und Künstler, dargestellt von Geo Hunold

Botticelli	Mantegna	Leonardo
Giorgione	Francia	Soddoma
del Sarto	Raffael	Signorelli
Sebastiano	Correggio	Michelangelo
Tizian	Veronese	Tintoretto

Das Werk umfaßt 240 Seiten Text mit 37 ganzseitigen Bildertafeln
Ganzleinen Preis GM. 15.— . Halbleder Preis GM. 18.—

Carl P. Chryselius'scher Verlag (Chryselius & Schulz) Berlin

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google
R DS3/12

UNIVERSITY OF MINNESOTA
3 1951 D03 155 120 V